

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ENVERS DES ÎLES BLANCHES : L'INTÉGRATION DU TEXTE EN TANT QUE  
MATÉRIAU PLASTIQUE DANS UNE INSTALLATION PERFORMATIVE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

CLAUDIA JEANET BARRERA BERNAL

SEPTEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À la mémoire de*

*Doña Edelmira et  
Don Gabriel García Márquez*

## REMERCIEMENTS

Un grand merci à ma famille colombienne, particulièrement à mes frères et sœurs: Clara, Amparo, Orlando et Juan Carlos, qui ont toujours été à mes côtés malgré la distance. Mes pensées vont à Pierre-Yves (mon *patenteux*), Danae (mon double) et Kassiel (mon ange gardien). Ils sont ce que j'ai de plus précieux.

Merci à Madame Marie-Christine Lesage, ma directrice de maîtrise pour ses précieux conseils, ses commentaires justes et sa rigueur. Grâce à elle je me suis sentie à ma place à l'École supérieure de théâtre.

Je remercie ma famille québécoise Solange, Émile, Marie-Lucie et André pour leur support.

Un grand merci à mes collaborateurs Danaé Serinet, Cédric Délorme-Bouchard, Andrés Salas, Thierry Gauthier, Pierre-Yves Serinet et Michel Chapdelaine pour leur créativité, leur implication et leur professionnalisme. Un merci tout spécial à Lucie Villeneuve, Téo Spychalski, Marc Zammit et Danielle Laudrin pour leur soutien.

Je tiens à remercier le FRQSC (Fonds de recherche du Québec -Société et culture-), le SRI (Service de relations internationales, UQAM) et la Fondation de l'UQAM pour leur appui financier durant mes études de maîtrise.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	iii
<b>LISTE DE FIGURES</b> .....	vi
<b>RÉSUMÉ</b> .....	vii
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
 <b>CHAPITRE I</b>	
<b>L'INSTALLATION PERFORMATIVE : UNE FORME ESTHÉTIQUE DE LA PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRE EN ARTS VISUELS</b> .....	5
1.1 L'interdisciplinarité dans ma pratique artistique actuelle .....	6
1.2 L'installation visuelle et l'installation scénographique .....	11
1.3 La place de la performance dans l'œuvre interdisciplinaire .....	17
1.3.1 Monument à Ciudad Juarez : la performance en tant que rituel .....	21
1.3.2 Faits du même sang : la performance comme véhicule de sensations .....	26
 <b>CHAPITRE II</b>	
<b>LE TEXTE LITTÉRAIRE COMME MATIÈRE DE CRÉATION D'UNE INSTALLATION PERFORMATIVE</b> .....	33
2.1 Le texte comme matériau : nous ne sommes pas seulement le personnage, nous sommes toute l'histoire .....	38
2.2 Stratégies d'intégration du texte dans l'installation performative : nous sommes la forêt .....	43
2.2.1 L'appropriation des textes : nous sommes les mots .....	44
2.2.2 Le texte-objet : nous sommes les choses .....	45
2.2.2.1 Des mots dans l'espace .....	48
2.2.2.2 L'ombre des mots .....	51
2.2.2.3 Des mots lumineux .....	52
2.2.2.4 Des mots de cendre .....	53

2.2.3	Transposition visuelle du texte :	
	nous sommes la couleur des choses .....	56
2.2.3.1.	La robe blanche aux oiseaux .....	57
2.2.3.2	Le cordon .....	58
2.2.3.3	Les miroirs dorés .....	60
2.2.3.4	Le village .....	63
2.2.3.5	La maison de la somnambule .....	65
2.2.3.6	Le cerf-volant dans le ciel .....	66
2.2.4	Transposition sonore du texte :	
	nous sommes le bruit, la musique .....	68
2.2.4.1	Composer avec les murmures des mots .....	69
2.2.4.2	Danser la musique des mots .....	72
2.2.4.3	Performer les accents des mots .....	75
2.2.4.4	Composer avec les hurlements de mots .....	76
2.2.5	Texte et performativité: nous sommes les gestes .....	78
2.2.5.1	Lire et écouter .....	80
2.2.5.2	Performer les mots .....	82
2.2.5.3	La pute ou la vierge .....	84
2.2.5.4	La réincarnation .....	87
<b>CONCLUSION</b>	.....	96
<b>APPENDICE A</b>		
	FICHE TECHNIQUE DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE	
	<i>L'ENVERS DES ÎLES BLANCHES</i> .....	101
<b>APPENDICE B</b>		
	EXEMPLE DE L'UTILISATION DU TEXTE POUR DETERMINER	
	LES DIFFERENTS ÉLÉMENTS DE L'INSTALLATION-PERFORMATIVE .....	102
<b>APPENDICE C</b>		
	DOCUMENTATION VIDÉO DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE	
	<i>L'ENVERS DES ÎLES BLANCHES</i> .....	105
<b>RÉFÉRENCES</b>	.....	106

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Monument à Ciudad Juárez .....	19
1.2 Vert moisi est la couleur de l'oubli .....	19
1.3 Faits du même sang (installation) .....	27
1.4 Faits du même sang (performance) .....	27
2.1 Des mots dans l'espace .....	50
2.2 L'ombre des mots .....	51
2.3 Des mots lumineux .....	54
2.4 Des mots de cendre .....	54
2.5 La robe aux oiseaux .....	59
2.6 Le cordon .....	59
2.7 Les miroirs dorés .....	64
2.8 Le village (projection vidéo) .....	64
2.9 La maison de la somnambule (projection vidéo) .....	67
2.10 Le cerf-volant dans le ciel (projection vidéo) .....	67
2.11 Utilisation de la vidéo en circuit fermé .....	72
2.12 La danse comme élément de communication .....	75
2.13 L'esthétique visuelle comme moyen de communication .....	86
2.14 La métamorphose .....	91
2.15 La mort (la réincarnation) .....	92

Les photos des figures 2.1 à 2.15 ont été prises par Marc-André Goulet

## RÉSUMÉ

S'inscrivant en continuité avec ma démarche artistique après vingt ans de pratique, la présente recherche-création questionne les façons d'intégrer le texte en tant que matériau plastique dans l'espace-temps de l'installation performative, de façon à ce que celle-ci conserve sa force évocatrice et son statut d'œuvre artistique à part entière, sans que l'acte performatif ne devienne une représentation ni que la performeuse ne se convertisse en personnage. Créée à partir de trois nouvelles de Gabriel García Márquez tirées du recueil *Yeux de chien bleu*, l'installation performative *L'envers des îles blanches* permet de montrer, par le biais d'une traversée autoethnographique et une mise en perspective autopo    t  que, que les différentes stratégies adoptées pour intégrer le texte relèvent principalement d'une *transposition* visuelle, sonore et performative du texte, plutôt que de son illustration, sa réécriture ou son adaptation scénique. Le champ des possibles d'utilisation d'un texte littéraire pour créer une œuvre interdisciplinaire est immense, mais celle-ci apparaît inévitablement d'un dialogue entre l'écriture de l'auteur et celle de l'artiste visuelle, d'une rencontre profondément ancrée dans le vécu personnel de l'artiste-chercheuse.

**MOTS-CLÉS :** interdisciplinarité, installation, théâtre performatif, performance littéraire, autoethnographie, autopo    t  que, arts visuels, Claudia Bernal, Gabriel García Márquez.

## INTRODUCTION

La présente recherche-création s'inscrit en continuité avec ma démarche artistique. Diplômée en *Philologie et Langues* de l'Université Nationale de Colombie, immigrée au Québec en 1991, peu après mon arrivée j'ai terminé à l'Université Laval ma scolarité de maîtrise en linguistique française, pour ensuite entreprendre un baccalauréat en *Arts visuels / création*    l'Université du Québec    Montréal que j'ai complété en 1999. Dans mes œuvres, les concepts de mouvement, de migration, d'espace, d'identité, sont récurrents. J'ai présenté des expositions tant collectives qu'individuelles dans des galeries, des centres d'artistes, des musées et dans des espaces publics en Europe et dans les Amériques.

J'ai réalisé un bon nombre d'œuvres dans divers médiums tels la peinture, la gravure, la vidéo, la sculpture. Ma pratique multidisciplinaire a évolué vers une approche interdisciplinaire de la création où différents langages artistiques entrent en dialogue : les arts visuels (sculpture, arts d'impression, vidéo), les compositions électro-acoustiques, le mime, la danse, la performance. C'est ainsi qu'après vingt années de pratique artistique, j'ai décidé de poursuivre ma recherche au sein de l'  cole supérieure de théâtre de l'Université du Québec    Montréal afin d'approfondir un aspect qui s'est mis à occuper une place de plus en plus importante dans ma pratique, à savoir l'intégration du texte dans l'espace de l'installation et dans la performance. Pour ma recherche, je me suis fixé le but de créer, concevoir et réaliser une installation performative à laquelle j'int  grerais le texte (parole et écriture) en l'abordant en tant que matériau plastique (visuel, sonore). L'objectif que j'ai poursuivi a été de cerner les différentes modalités de cette intégration aux actions performatives et à l'espace-temps de l'installation, pour ainsi analyser l'interrelation installation-texte-performance (espace-langage-corps) dans l'œuvre

interdisciplinaire. J'ai cherché aussi à relever les enjeux de l'intégration du texte littéraire dans l'espace-temps de l'œuvre interdisciplinaire sans que cela n'implique nécessairement une adaptation ou une interprétation théâtrale du texte.

La présence concrète des écrits dans les arts de la scène est un phénomène de plus en plus courant dans les productions actuelles. Il est toutefois paradoxal que ce phénomène émerge au moment où le théâtre prétend s'émanciper du texte, au point de créer des spectacles où celui-ci est presque absent ou inexistant. La présence matérielle d'écritures sur scène a des conséquences sur la dramaturgie, l'esthétique et la réception du spectacle. Pour ma recherche-crédation, je me suis proposé de travailler à partir de trois courtes nouvelles du recueil *Yeux de chien bleu* (1974) de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, nommément *La douleur des trois somnambules*, *La femme qui venait à six heures* et *Ève à l'intérieur de son chat*. Composé de onze nouvelles écrites entre 1947 et 1955, *Yeux de chien bleu* se caractérise par une esthétique surréaliste qui nous permet d'appréhender le réel (la vie, la mort, la naissance) à travers l'imaginaire de femmes, différentes dans chaque nouvelle, à trois temps distincts de la vie: une enfant somnambule, une jeune prostituée et une femme d'âge mûr. J'étais convaincue que ce terrain fécond, auquel je m'identifiais, allait me permettre d'explorer le texte dans toutes ses dimensions pour l'intégrer à l'installation et le performer. Ces trois nouvelles ont donc été le germe pour la création de l'œuvre interdisciplinaire que j'ai intitulée *L'envers des îles blanches* (2014) et qui intègre à l'installation trois performances : *Je suis là*, *En defensa propia* et *Métamorphose*.

Mon exercice de réflexion débute par une traversée de ma démarche artistique à partir d'une approche autoethnographique. Il se poursuit par l'analyse du processus de création à partir d'une perspective autopoïétique grâce à des données tirées de mon journal de bord et des enregistrements vidéo. J'ai aussi noté des observations directes lors de mes explorations en atelier et des réflexions développées lors de périodes d'introspection. Ces méthodes m'ont permis de mettre en relation ma



pensée et mes gestes (actions) lors de la pratique artistique. D'un côté, l'autoethnographie, qui tient compte de la dimension culturelle de la création artistique, m'a offert un cadre pour effectuer des allers et retours entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles de ma démarche artistique. Quant à l'autopoïétique, elle a servi de méthode de recherche pour rendre compte de mon processus de création lors de l'écriture du présent essai.

Le premier chapitre fait un survol de ma démarche artistique et de son évolution à partir d'une pratique disciplinaire vers une pratique interdisciplinaire en passant par la multidisciplinarité. J'y développe une articulation entre ma pratique artistique et la théorie, partant de réflexions sur l'installation visuelle, l'installation scénographique, la performance, le rituel et le théâtre performatif, dégagant ainsi des pistes d'analyse sur les enjeux de l'intégration de la performance dans l'espace-temps d'une œuvre plastique interdisciplinaire. Mes questionnements portent sur les effets de la présentation d'une installation-visuelle à l'intérieur d'un espace théâtral et sur l'utilisation d'une installation visuelle en tant qu'installation scénographique. Ces sujets sont abordés à travers l'analyse de deux de mes œuvres représentatives de mes recherches artistiques des quinze dernières années: *Monument à Ciudad Juarez, seules celles qui meurent d'une mort violente vont directement au paradis* (2002) et *Faits du même sang* (2007). À bien des égards, la performance agit dans ces œuvres comme catalyseur du dialogue entre les différents langages artistiques que j'adopte. Je m'interroge de plus sur la manière d'utiliser le texte littéraire comme matière première dans la création d'une œuvre interdisciplinaire.

Dans le second chapitre, je mène une réflexion sur le processus comme tel de création de l'installation performative *L'envers des îles blanches*. Dans ma recherche, le texte est considéré en tant que matériau plastique (graphique, visuel, sonore) au même titre que les autres matériaux que j'utilise dans la création des œuvres visuelles (cire, papier, vidéo, terre). Aussi, j'aborde les modalités de transposition du texte et les différentes stratégies de son intégration au dispositif de

l'installation ainsi qu'aux actions performatives. Pour ce faire, la perspective autopoïétique est celle qui se prête le mieux à rendre compte des différentes étapes de mon processus artistique, où j'ai adopté une attitude expérimentale qui combine délibérément l'approche théorique et l'expérience personnelle. Ce vécu personnel est en étroite relation, d'une part, avec mon identité individuelle en tant que femme-mère-artiste-d'origine-colombienne-hispanophone. Et d'autre part, il est modelé par ma condition de femme-artiste-immigrante-francophone-habitant-au-Québec. On constate dès lors que dans ma pratique artistique, le dialogue est palpable entre la culture colombienne (latino-américaine) et la culture québécoise, entre mon passé et mon présent, entre la réalité et les souvenirs, entre mon histoire personnelle et le contexte politique et socioculturel.



## CHAPITRE I

### L'INSTALLATION PERFORMATIVE: UNE FORME ESTHÉTIQUE DE LA PRATIQUE INTERDISCIPLINAIRE EN ARTS VISUELS

L'objectif de ce premier chapitre est de faire un survol de ma démarche artistique et de son évolution vers l'interdisciplinarité pour ainsi dégager des pistes de réflexion sur les enjeux de l'intégration de la performance dans l'espace-temps d'une œuvre plastique installative. Au cours de ce chapitre je tenterai de développer une articulation entre ma recherche artistique et la recherche théorique. En effet, l'analyse autoethnographique de ma pratique artistique se fera à travers une mise en perspective théorique de mes créations par rapport à l'interdisciplinarité comme pratique artistique, l'installation comme forme esthétique, la performativité (le théâtre performatif) et le rituel.

Mes questionnements portent sur les effets de la présentation d'une installation-visuelle à l'intérieur d'un espace théâtral, sur l'utilisation d'une installation visuelle en tant qu'installation scénographique et sur la place du public dans ce type d'œuvre. Dans un premier temps, je mettrai en contexte cette recherche-crédation par rapport à ma pratique d'artiste visuelle. Je me concentrerai plus particulièrement sur deux œuvres qui, à mon avis, sont représentatives du résultat de mes recherches artistiques des dix dernières années : *Monument à Ciudad Juarez* (2002) et *Faits du même sang* (2007). En effet, celles-ci reflètent bien l'intérêt que je porte à divers sujets sociaux et politiques qui, au fil de ma pratique, ont progressivement réveillé en moi le désir d'agir ainsi que le besoin de prendre la parole, m'amenant à intégrer dans mes œuvres d'abord la performance et, plus récemment, le texte sous différentes formes. Force m'est de constater qu'à bien des égards, la performance

agit comme catalyseur du dialogue entre les différents langages artistiques que j'adopte, de plus, je m'interroge sur l'intérêt de mettre le texte au cœur du processus de création de l'œuvre interdisciplinaire.

### **1.1 L'interdisciplinarité dans ma pratique artistique actuelle**

Mon projet de recherche création dans le cadre de la maîtrise en théâtre se situe dans la continuité de ma démarche artistique interdisciplinaire et il est développé à partir d'une perspective autoethnographique. Cette perspective permet à la chercheuse de rendre compte d'une situation culturelle et sociale à partir de sa propre expérience. Les autoethnographies, selon Sparks, sont « highly personalized accounts that draw upon experience of the author/researcher for the purposes of extending sociological understanding » (Sparks, 2000, p. 21). Selon Pelias, une recherche autoethnographique « lets you use yourself to get to culture » (Pelias, 2003, p. 273). Cette posture méthodologique découle d'une appropriation par les chercheurs de la pensée postmoderne et peut s'avérer judicieuse pour la recherche en pratique artistique, puisqu'elle remet en question la neutralité, l'impartialité de la chercheuse pour lui montrer le chemin de la subjectivité et de la polysémie inscrites dans l'œuvre artistique. L'art incarne un processus alternatif de production de connaissances. Selon Wall (2006) :

«This is the philosophical open door into which autoethnography creeps. The question of the dominant scientific paradigm, the making of room for other ways of knowing, and the growing emphasis on the power of research to change the world create a space for the sharing of unique, subjective histories of experience that contribute to our understanding of the social world... ». (p.3)

J'emprunterai l'approche autoethnographique pour retracer et analyser ma démarche artistique. Établie aujourd'hui à Montréal, je mène ma carrière artistique depuis presque vingt ans. Philologue formée à l'Université nationale de Colombie, j'ai œuvré quelques années dans ce domaine au croisement de la linguistique, de la

littérature et des langues, avant d'immigrer au Québec en 1991 où j'ai complété ma scolarité de maîtrise en linguistique française à l'Université Laval. Mes recherches sur les différentes modalités de langage et sur les formes multiples d'expression esthétique alimentent déjà une production artistique personnelle. J'ai complété en 1999 un baccalauréat en arts visuels (création) à l'UQAM et terminé en 2003, à Mexico, ma scolarité de maîtrise en histoire de l'art latino-américain.

Ma démarche répond principalement à la nécessité d'établir un rapport entre la fragmentation de l'espace urbain et la fragmentation sociale et culturelle. Mes premières œuvres sont picturales, de grand format, très gestuelles. Dans la série de peintures *Fragmentos de ciudad* (Bogota, 1995-1997), la ville apparaît chaotique, contradictoire, violente, mais en même temps séductrice et vivante; l'espace urbain se présente tel un labyrinthe où le passant anonyme déambule machinalement au milieu de signes et de symboles. Dans le polyptyque *Fragments de ville: composition sérielle* (1997-98), l'espace urbain est simplement suggéré, car il a été intériorisé. En explorant les concepts d'espace métaphorique et de mouvement, je cherche à montrer des atmosphères, des états d'âme, des intérieurs et des extérieurs (de la ville, de moi, de leur fusion). C'est dans la transposition de l'espace réel en espace métaphorique que le geste se pose, que la couleur s'applique, que l'espace pictural s'organise ou devient chaotique.

À partir de 1999, je commence à m'intéresser à la relation qui s'établit entre les œuvres ainsi qu'entre le public et l'espace d'exposition, donnant lieu à une recherche sur l'idée d'installation-peintures. Je décide d'adopter momentanément le rôle de commissaire-artiste en installant les peintures de formats très différents dans l'espace d'exposition de manière à pouvoir les lire les unes par rapport aux autres et non comme des objets indépendants les uns des autres. Avec les séries de peintures *Métaphore d'un paysage* (1999-2000) et *Femme cherche maison* (2000-2001), j'explore l'espace urbain en tant qu'espace scénographique, permettant de saisir que la ville est en fait un territoire que chacun occupe à sa façon, un habitat

que chacun crée quotidiennement à partir de fragments. Le sens est donné par la relation entre les fragments, par la tension créée entre des espaces vides, par des silences; par la représentation de l'espace extérieur (évocation de l'architecture) et de l'espace intérieur, par l'espace réel et l'espace métaphorique.

Parallèlement à mes recherches sur l'espace, tant pictural qu'en tant que lieu d'exposition, j'entreprends des expérimentations avec des "nouveaux" médias, en particulier l'art vidéographique que je cherche à mettre en relation avec les installations, plus proches des objets sculpturaux. Questionnant notre façon d'appréhender la ville, mes premières installations-vidéo, dont *Cartographies intérieures* (2000-2001), proposent un regard nouveau sur l'architecture et la notion de mouvement, menant à la perte du concept de la culture urbaine en tant que totalité. Ultérieurement, l'utilisation des images en mouvement relèvera, dans une perspective d'interaction avec l'installation, tantôt de la vidéo d'art tantôt de la vidéo documentaire expérimentale. L'œuvre *Chamanika Urbana* (2006) reflète bien la première modalité où, à partir d'images captées dans le centre-ville de Ciudad de Mexico, j'entre en relation avec un Chaman contemporain à travers mon propre corps, dans une sorte de rituel qui nous amène à réfléchir non seulement aux conséquences de la mondialisation sur les cultures autochtones de l'Amérique latine, mais aussi sur le syncrétisme culturel et la place qu'occupent la culture et l'art dans les sociétés contemporaines. Pour la réalisation de l'œuvre *Faits du même sang* (2007), j'ai plutôt opté pour l'intégration d'un moyen métrage (25 min.) dans lequel les témoignages de trois femmes, qui ont nourri la création de ma performance, servent, entre autres, de prologue à la compréhension de l'œuvre.

En tant qu'artiste visuelle, je porte une attention particulière à l'aspect disciplinaire de la recherche interdisciplinaire, c'est-à-dire que chaque élément de l'installation est porteur de sens et constitue l'objet d'une recherche formelle et conceptuelle en tant qu'œuvre d'art à part entière, quelle que soit sa facture finale : sculpture, gravure, vidéo ou son. L'œuvre interdisciplinaire surgit de la relation entre les éléments qui la

composent et aussi des différentes relations créées entre installation/espace, installation/spectateurs, installation/auteur, auteur/spectateur, performeur/installation, etc. Le sens d'une œuvre interdisciplinaire, telle que je la pratique, est donné par la relation entre les éléments (fragments), par la tension créée entre les espaces, par la relation entre l'espace réel et l'espace métaphorique (de l'installation). Le décloisonnement des différentes formes artistiques que je pratique (sculpture, gravure, vidéo, etc.) devient de plus en plus évident. Cette ouverture, loin de limiter les différentes pratiques artistiques, donne lieu à une plus grande variété de créations dans tous les champs de l'art (Lesage, 2008a). Loubier (2001) comprend le mot interdisciplinarité de deux manières distinctes. D'une part, « dans un sens restreint, la création d'une œuvre qui résulte de la circulation, du dialogue entre deux ou plusieurs disciplines; d'autre part, dans un sens élargi, la manifestation d'un travail s'inscrivant d'emblée *entre* des disciplines... » (p.26). Ma création artistique actuelle est clairement marquée par l'interdisciplinarité, que celle-ci soit le résultat du rapport entre deux ou plusieurs disciplines ou qu'elle se situe à la frontière des disciplines.

Jusqu'à présent, ma production artistique a été associée, tant par la critique que par le public, à des sujets de genre (*gender*). De plus, plusieurs de mes œuvres ont été qualifiées de « féministes », et d'« artiste engagée ». C'est un fait que je peux comprendre puisque je tiens souvent compte pour la réalisation de mon travail artistique de situations sociales ou politiques qui m'intéressent particulièrement. Cela me conduit à réfléchir sur le rôle important que les artistes doivent jouer dans les processus de transformation sociale et politique. À mon sens, l'idéal serait que l'art fasse partie de la vie de tous les jours et non d'un programme politique ou du calendrier d'une institution culturelle. L'art se doit d'être vivant, de prendre sens dans l'interaction avec le public. Cela ne veut pas dire que les artistes doivent être complaisants, au contraire un artiste est fondamentalement indépendant d'esprit. Les génocides, les crimes, les déplacements forcés, les abus, la violence, la guerre... sont des sujets qui m'interpellent. En ce sens, je me considère l'héritière



d'artistes comme Francisco de Goya, par exemple, qui peint le massacre perpétré par l'envahisseur français sur les villageois espagnols le 3 mai 1808. Dans son tableau *El tres de mayo 1808 en Madrid* (1814), le personnage en chemise blanche offre sa poitrine aux balles du peloton d'exécution, dans un geste de courage, de défi et d'insoumission. C'est une peinture de résistance, de dénonciation des horreurs de la guerre.

Il reste qu'en tant qu'artiste, je refuse toute catégorisation. Au cours de mes vingt ans de création, à l'instar de ma pratique interdisciplinaire, j'ai tissé des liens avec toute sorte d'artistes provenant de différentes disciplines artistiques et d'origines diverses. Je me sens proche de l'émotion des expressionnistes allemands, de la liberté d'esprit des cubistes. J'admire la recherche formelle des minimalistes et la folie des surréalistes. Je sens une filiation avec Frida Kahlo, Ana Mendieta ou Louise Bourgeois. Les œuvres imprimées de Kiki Smith et Nancy Spero ont nourri mon imaginaire. Durant mes années d'études, j'ai été impressionnée par les œuvres d'artistes québécoises comme Dominique Blain ou Françoise Sullivan, et tant d'autres comme Jean Michel Basquiat, Pippo Delbono, Pina Bausch, la danse butô.

Je suis née en Colombie. J'ai immigré au Québec au début des années 90. Cela dit, je n'ai pas été forcée de partir de Colombie, je l'ai fait volontairement. J'y retourne régulièrement pour voir ma famille ou présenter mon travail. J'ai visité presque tous les pays de l'Amérique du Sud et j'ai aussi vécu à Mexico pendant deux ans. La culture colombienne est ancrée en moi, elle m'habite. Mon travail a été nourri par le folklore, l'artisanat et la musique colombienne et latino-américaine. Le théâtre, la littérature et le cinéma ont été pour moi une grande source d'inspiration. Ma culture artistique est à l'image de ma pratique artistique : interdisciplinaire. Par exemple, pour la réalisation de mon projet de recherche-crédation, j'ai fait des recherches iconographiques sur le somnambulisme; j'ai visionné les films *Le ruban blanc* de Michael Haneke et *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein; j'ai regardé des œuvres de Da Vinci, Francisco Toledo et Remedios Varo; j'ai consulté un livre de

gravures anciennes; j'ai assisté à une vraie *pelea de gallos* (combat de coqs) à Bogota et ainsi de suite. Je me considère comme une artiste humaniste et ce qui me lie à tous ces artistes est leur engagement en tant qu'individus et en tant qu'artistes : nous avons une responsabilité, celle de ne pas oublier que l'art est un moyen de résistance. Et en même temps l'art se doit d'être intense, métaphorique, énergique, touchant, poétique, expressif et humain.

## **1.2 L'installation visuelle et l'installation scénographique**

À partir de 2002, je suis animée de la conviction que l'artiste a un rôle à jouer dans les processus de transformation sociale et politique. Le lieu de l'art, plus que les institutions, doit être la société elle-même, et l'art plus que des objets doit être action. J'active donc cette fonction en incorporant à mes œuvres installatives un travail sur le corps, mon propre corps, parfois dans l'espace public, parfois dans des lieux institutionnalisés comme des salles d'expositions, des maisons de la culture, des galeries ou des théâtres.

Au début, je qualifiais mes œuvres d'install-actions, principalement en raison du fait que l'installation apparaissait à partir du geste même, de l'action par laquelle j'installais l'œuvre. Par la suite, j'ai choisi de retenir plutôt le terme d'installations-performances, étant donné que l'installation est issue des traces que laisse la performance, ou encore, parce que la performance se déroule dans un espace installatif que j'ai créé au préalable et qui reste dans l'espace pour la durée habituelle d'une exposition, c'est-à-dire entre quatre et six semaines. Ici, il est important de souligner que dans ma pratique interdisciplinaire, chaque « art » et même chaque objet qui fait partie de l'installation peut jusqu'à un certain point être autonome, tant au plan formel que sémantique. L'œuvre interdisciplinaire telle que je la conçois est toujours en mouvement : je peux la transformer ou l'adapter selon l'espace ou les conditions de présentation. C'est dire que dans certains cas, une

installation peut être transformée en fonction du lieu d'exposition; je peux « recycler » certaines œuvres pour en recréer des nouvelles : j'ai utilisé les tissus de camouflage imprimé de portraits des victimes de la violence de *Vert moisi et la couleur de l'oubli* (2010), exposé en galerie, pour la performance *Une minute de silence* (2014-2015) présenté uniquement dans des espaces publics de différentes villes européennes. Il arrive aussi qu'une institution, publique ou privée, acquière une installation complète ou seulement quelques œuvres qui font partie de l'installation. C'est le cas de l'installation *De fait*, composée de douze gravures, une sculpture et des objets trouvés, qui a été achetée par la Ville de Montréal (2013) tandis que de son côté, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ) a acquis une deuxième copie de chacune des gravures de l'installation.

Une installation peut aussi être exposée sans la performance qui l'accompagne, ou encore, je peux décider de présenter une performance seulement avec les éléments les plus symboliquement porteurs de l'installation : *Faits du même sang* a été présenté en tant qu'installation performative chez Diagonale à Montréal tandis qu'à Montréal arts interculturels (MAI) seulement une partie de l'œuvre a été présentée lors d'une soirée de performances. La présentation de cette œuvre fut importante dans ma démarche artistique puisqu'elle a marqué le début de mon intérêt pour la collaboration avec des artistes d'horizons différents. De fait, à chacune des quatre performances présentées chez Diagonale, j'ai invité une femme artiste à faire partie de la performance : Zazalie Zed (performance sonore), Mariko Tanabe (danse butô), Nathalie Picard (flûtiste amérindienne) et Emmanuelle Calvé (danse contemporaine). Après avoir vu la performance, la chorégraphe Marie-Claude Rodrigue m'a invitée à collaborer en tant que scénographe pour son spectacle de danse contemporaine intitulé *Territoires Féminins* (2008). J'ai accepté l'invitation en ayant à l'esprit que j'y participais en tant qu'artiste en arts visuels en non en tant que scénographe, considérant que la scénographie était une discipline que je ne maîtrisais pas.



Il est important ici de m'arrêter sur les concepts d'installation plastique et d'installation scénographique, puisque c'est après avoir suivi l'un des séminaires de la maîtrise en théâtre portant sur l'interdisciplinarité, où j'ai lu l'article *Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso* (Lesage, 1999) que j'ai pu clarifier cette démarche de collaboration entre les artistes de la scène et les artistes en arts visuels. D'un côté, l'installation plastique permet la circulation du public dans l'espace même de l'installation. On fait le plus souvent débiter l'histoire de l'installation avec les travaux de El Lissitzky, Kurt Schwitters et Marcel Duchamp; elle se poursuit avec les environnements et les happenings des années 50, pour arriver à son plein développement dans les années 1970 et 1980, puis à son institutionnalisation dans les années 1990, notamment grâce à des expositions dans des musées : le Guggenheim de New York ou The Turbine Hall par exemple. Dans son ouvrage *Installation Art* (2005), Claire Bishop donne une définition très juste de l'installation plastique :

«Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision ». (p.6)

De l'autre côté, l'installation scénique est pensée pour le jeu des acteurs. La forme de l'installation a eu un impact sur la scénographie théâtrale quant aux façons non seulement de concevoir l'espace mais aussi le rapport aux spectateurs. De plus en plus, les artistes de la scène créent des formes scéniques proches des formes artistiques dérivées des arts visuels, telles la vidéo ou l'installation, pour les intégrer en tant qu'éléments scénographiques de l'œuvre théâtrale. Cela peut donner comme résultat des constructions scéniques qui peuvent être considérées comme des œuvres artistiques autonomes, mettant en place une image spatiale du texte et ayant des conséquences sur la perception des spectateurs (Lesage, 1999). Dans son analyse des installations scéniques utilisées dans les productions du Théâtre

Ubu et du collectif Recto Verso, Lesage (1999) met en évidence le fait que les metteurs en scène ont établi des collaborations étroites avec des artistes d'horizons différents (danseurs, vidéastes, artistes du son, etc.), afin d'explorer des dynamiques scéniques originales et de renouveler la façon de faire du théâtre. Selon le sculpteur Michel Goulet, qui a créé les espaces scénographiques de *Roberto Zucco* et de *Urfaust* pour la compagnie UBU, les arts de la scène ont été grandement influencés par les travaux des artistes en arts visuels qui ont collaboré avec des metteurs en scène et qui, entre autres, utilisent pour la réalisation de leurs installations scénographiques des matériaux bruts tels l'acier ou le bois, rarement utilisés en théâtre.

Ces approches interdisciplinaires ont même conduit à un changement de la terminologie courante dans les arts de la scène : pour désigner la scénographie, on utilise de plus en plus fréquemment des termes tels espace installatoire ou installation scénographique, voire dispositif. Ces termes font référence à des espaces scéniques qui se situent entre l'installation visuelle et la scénographie. À cet égard, Pierre Granche se désigne comme un « installateur scénique » : qui, explique-t-il, est quelqu'un qui pratique l'installation dans son travail d'artiste et qui collabore occasionnellement avec un metteur en scène pour concevoir la scénographie d'une pièce. » (Beaudet, 1992, p. 18). Cet artiste québécois, grâce à ses connaissances approfondies de l'architecture, de la topologie et de l'histoire de l'art, mettait toujours en relation ses sculptures avec l'espace où elles prenaient place. Ses expositions exigeaient le déplacement des spectateurs à travers différents dispositifs, afin de susciter des perceptions nouvelles chez ces derniers. Il s'est inspiré de son travail de sculpteur afin de créer des installations scénographiques pour la compagnie UBU et dans lesquelles évoluaient des acteurs. Les installations scéniques peuvent donc se lire comme des espaces (installations sculpturales) symboliques ou comme des espaces de jeu pour les acteurs.

Pour en revenir à ma pratique artistique, j'ai donc réalisé, comme je l'ai mentionné plus haut, une installation scénographique pour le spectacle de danse contemporaine *Territoires féminins* de Marie-Claude Rodrigue. Cette œuvre est un voyage initiatique au travers duquel une femme vit une transformation intérieure qui lui permet de prendre conscience de son pouvoir de guérison. Guidée par des forces mystérieuses, la protagoniste fait l'expérience de rites de passage qui lui permettent de percevoir la voix et la présence de ses ancêtres. J'ai utilisé, pour la réalisation de cette installation scénographique, de la même façon que Michel Goulet, des matériaux que j'utilise dans ma pratique artistique : des branches d'arbres, de l'eau, du sel, de la terre, etc. J'ai eu de longues discussions avec la directrice de production qui m'a conseillé d'utiliser des matériaux plastiques pour imiter les vrais matériaux. Voilà une grande différence entre une installation plastique et un décor : en tant qu'artiste visuel, je choisis les matériaux d'une œuvre pour leurs caractéristiques intrinsèques, soit leur odeur, couleur, poids, texture, etc.

Dans ma pratique interdisciplinaire, «chaque art cherche à maintenir sa spécificité plutôt qu'à se différencier» (Pavis, 2007, p.13). Chaque discipline a sa particularité et, dans les différents types d'installations (installation-peinture, installation-sculpture, installation-vidéo, etc.), je «profite de la particularité de chaque discipline tout en les reconsidérant les unes par rapport aux autres» (Pavis, p.13). C'est le cas des œuvres installatives dans lesquelles le langage vidéographique interagit et est mis en relation, tant au niveau formel que conceptuel, avec des objets et des dispositifs sculpturaux relevant des arts visuels. Avec l'intégration de la performance aux installations, le «dialogue entre les disciplines» (Loubier, 2001, p. 25) prend une connotation nouvelle et définit une pratique marquée par une approche interdisciplinaire qui conduit à des créations qu'il est difficile d'associer à une discipline en particulier. Pour Loubier (1997), la spécificité de l'installation réside dans sa généricité, dans le sens où «la pratique des artistes cesse d'être définie par le savoir-faire d'un médium particulier et exclusif [...], ils font de l'art tout simplement

et génériquement concrétisant leur démarche en recourant à un médium ou à un autre selon leur besoins et, parfois sans recourir à aucun» (p.13).

Mes œuvres sont généralement le résultat de l'interaction de plusieurs des disciplines artistiques que je pratique. Cependant, a contrario des réflexions de Loubier (2001) sur l'interdisciplinarité, mon choix «d'un médium ou l'autre, ou leur agencement, pour produire une œuvre» ne se fait pas «indifféremment» (p.25), il s'appuie sur des savoir-faire à partir desquels s'opèrent les processus de déterritorialisation et de déplacement. Au début du processus de création, le choix des médiums est très intuitif, mais au fur et à mesure que le processus avance, je définis quel médium convient le plus à la réalisation de l'œuvre, tant au niveau formel que conceptuel. Dans tous les cas, c'est le sujet de l'œuvre qui détermine l'utilisation d'un médium (d'un «art», d'un objet, d'un matériau) en particulier. Ainsi, c'est en faisant ma recherche sur le terrain à Barrancabermeja, une ville de pêcheurs au bord du fleuve Magdalena, que j'ai décidé d'utiliser des matériaux de pêche (un filet, des hameçons, etc.) dans *Faits du même sang* pour évoquer la violence faite aux femmes de cette région de la Colombie.

Il est clair que, dans ma pratique, un processus de création interdisciplinaire ne donne pas toujours comme résultat une œuvre interdisciplinaire. De fait, je continue à créer des œuvres qui pourraient être perçues comme étant dans la plus pure tradition des Beaux-Arts, c'est-à-dire disciplinaires au sens moderne du terme, bien que le processus de création puisse s'appuyer sur un dialogue interdisciplinaire. C'est le cas de l'œuvre *Le cœur dans le sable* (Montréal, 2010), une série de gravures qui intègre la performance et l'écriture. En effet, tout a commencé à partir d'une série de photographies d'actions performatives improvisées prises au bord de la mer à l'Île du Prince Édouard. Ces photographies ont été organisées et montées dans une bande vidéographique accompagnée d'une bande sonore incluant un poème de l'écrivaine française Monique Enckelle. L'œuvre a été présentée sur le web sous le titre de *Délirium* (Montréal, 2007). Postérieurement, j'ai réalisé *Le cœur*



*dans le sable* (2010) une série de gravures dans laquelle j'utilise les mêmes photographies, mais je les ai altérées substantiellement grâce au procédé de la photogravure. Ces gravures incluent aussi des textes gravés à la pointe sèche, dont, cette fois-ci, je suis l'auteure. Ma pratique interdisciplinaire a ainsi continué à évoluer et à se transformer, d'une part, parce que la performance et le texte prenaient une place de plus en plus grande à l'intérieur de l'œuvre et, d'autre part, parce que j'ai commencé à faire appel à des collaborateurs spécialisés pour enrichir mon travail, tels des musiciens ou des vidéastes.<sup>1</sup>

### 1.3 La place de la performance dans l'œuvre interdisciplinaire

Dans son ouvrage *Théorie et pratique du théâtre* (2011), Josette Féral rend compte de la performance telle qu'elle se manifestait aux États-Unis et en Europe dans les années 1970 et 1980, en tant que phénomène de subversion des concepts de représentation et de théâtralité. Il semblerait que les relations entre théâtre et performance soient difficiles à établir. Depuis ses débuts dans les années soixante, la performance s'est transformée à partir des happenings, jusqu'aux interventions et performances médiatiques actuelles.

Parmi les multiples caractéristiques de la performance, il y en a trois qui sont au fondement de ce genre artistique : la manipulation du corps du performeur, la manipulation de l'espace et enfin les différents types de relations qui s'établissent lors de la performance. Le performeur travaille avec le corps, il l'utilise au même titre que les autres matériaux de son œuvre. Il le transforme, le couvre de peinture, le manipule, le déplace, le fige, le soumet même à des violences physiques extrêmes. Refusant toute illusion, et plus précisément l'illusion théâtrale, la performance cherche à mettre en évidence certains aspects du corps, des gestes, de la voix qui

<sup>1</sup> Pour un aperçu détaillé de l'œuvre de Claudia Bernal, consulter : <http://www.claudiabernal.com>

<sup>2</sup> Les maquilas sont de grandes fabriques d'assemblage de vêtements de marque, d'appareils électroniques ou de pièces automobiles, implantées par les multinationales dans des zones frontalières.

échappent à l'observation normale (Féral, 2011). C'est le cas de Ron Athey, réputé pour être un des artistes les plus importants du *Bodily Mutations Mouvement*. Performeur, écrivain et critique, Athey considère que rien n'est trop extrême dans la poursuite de la vérité : « My work is difficult to describe, I am an extreme performance artist... I work on pain, suffering. » (Alfano Miglietti, 2003, p.45). Pour Ron Athey, le corps est un protagoniste, un corps-objet exproprié, torturé, offensé, le lieu de la maladie et de la mort et, en même temps, l'instrument de réappropriation d'une identité qu'il choisit plutôt qu'il ne la subit. En ce qui concerne l'espace, réel ou imaginaire, le performeur le manipule, le parcourt, le construit, le transforme, le mesure. Le performeur joue avec l'espace de la performance comme avec un objet. L'espace « devient inexistant comme cadre et comme lieu, il n'entoure pas, n'enclôt pas la performance mais, à l'image du corps, il en fait étroitement partie... » (Féral, 2011, p. 186).

En ce qui concerne ma pratique artistique, le corps est devenu de plus en plus présent dans mes œuvres au fil de mes activités de perfectionnement dans d'autres disciplines artistiques, telles que le mime, la danse et le théâtre. Dans *Faits du même sang*, je réalise, dans l'espace de l'installation, des actions corporelles inspirées de témoignages de trois femmes victimes de déplacement forcé en Colombie. Ou encore, à l'image du rituel, je place en forme de spirale dans l'espace de présentation chacune des 300 urnes en terre cuite qui forment l'œuvre *Monument à Ciudad Juárez* (figure 1.1). Quant à *Vert moisi est la couleur de l'oubli*, Je manipule un tissu imprimé de photo-sérigraphies de victimes de la guerre (figure 1.2). J'impose ma présence et agis "dans" l'œuvre car, avec la performance, c'est bien d'actions dont il s'agit : « un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié comme acte » (Benveniste cité dans Fischer-Lichte, 2003, p.238). Par le geste en cours d'accomplissement, en mouvement, l'art performatif donne au corps une existence, en le remettant au centre de l'attention, revendiquant d'une certaine façon que « the basis of any cultural production is the human body and that this body creates culture by performing actions » (Fischer-Lichte, 2003, p.246).



**Figure 1.1.** Monument à Ciudad Juárez.



**Figure 1.2.** Vert moisi est la couleur de l'oubli.

L'intégration de la performance dans l'espace de l'installation donne comme résultat des productions artistiques qu'il est difficile d'associer à une discipline spécifique. Parce que le performeur ne cherche à imiter personne, «la performance échappe à toute illusion, à toute représentation; sans passé, ni futur, elle a lieu, transformant la scène en évènement dont le sujet sortira transformé, attendant une autre performance pour poursuivre son parcours» (Féral 2011, p.192). La performance, c'est donc «real people, perform[ing] real actions in a real space in a real time» (Fischer-Lichte, 2003, p.233). La performance théâtrale réaffirme l'importance du corps qui est «mû par les affects, les désirs, la libido, les sensations du performeur. Or, les corps des performeurs sont présents, entiers, uns. Tout passe par eux [...] mais, ces corps ne jouent pas, ils n'ont pas de double, pas de paradoxe. Les corps du performeur sont des corps de maîtrise qui filtrent le réel» (Féral, 2011, p. 208). En ce sens, il est important de souligner que, dans mes performances, je ne réalise pas une représentation de l'action, comme c'est le cas au théâtre, ni n'incarne un personnage.

Sans forme fixe, la performance recourt à une multiplicité de médias et de langages signifiants, non encore ordonnés en structures permettant de signifier. La performance ne vise pas un sens précis, elle fait sens. Féral observe que les concepts de performance et de performativité semblent avoir une place centrale dans le théâtre actuel, qu'elle préfère appeler théâtre performatif plutôt que théâtre post-dramatique ou théâtre postmoderne :

S'il y a un art qui a bénéficié des acquis de la performance, c'est bien le théâtre puisqu'il a adopté certains des éléments fondateurs qui ont bouleversé le genre (acteur devenu performeur, événementialité d'une action scénique au détriment de la représentation ou d'un jeu d'illusion, spectacle centré sur l'image et l'action et non plus sur le texte, appel à une réceptivité du spectateur de nature essentiellement spéculaire ou à des modes de perception propre aux technologies [...]). Tous ces éléments qui inscrivent une performativité scénique [...] constituent les principales caractéristiques de ce que j'aimerais appeler le «théâtre performatif» (p.109)

Partant de ces réflexions sur la performance et la performativité, il me semble pertinent d'analyser un corpus d'œuvres qui permettront de rendre compte de la



forme que prennent, dans ma pratique, les œuvres interdisciplinaires et plus particulièrement de la place et de la fonction des actions performatives à l'intérieur de l'installation-performance présentée, tantôt en tant qu'installation visuelle, tantôt en tant qu'installation scénographique. Pour ce faire, je m'attarderai à deux œuvres qui, à mon avis, sont dans ce sens les plus représentatives du dialogue entre les formes d'art : *Monument à Ciudad Juarez...* (2002) et *Faits du même sang* (2007).

### **1.3.1 *Monument à Ciudad Juarez: la performance en tant que rituel***

*Monument à Ciudad Juarez : Seules celles qui meurent de mort violente vont directement à l'un des paradis* est une installation-vidéo-performance inspirée de ce qui ont longtemps été considérés comme des faits isolés, mais qui peu à peu ont pris la forme d'une hécatombe historique, d'un holocauste contre le genre féminin : les assassinats violents, depuis 1993, de plusieurs centaines de femmes dans la ville de Ciudad Juarez, Mexique. Située sur ces terres de personne et de tous qu'est la frontière, Ciudad Juarez est une ville de transit où survivent des milliers de femmes qui travaillent dans les maquilas<sup>2</sup> tout en poursuivant un même rêve : atteindre le «paradis».

Trouvées dans des terrains vagues, des voitures abandonnées, des motels miteux, dans le désert environnant et les faubourgs de la ville maudite, ces femmes et jeunes filles ont été assassinées après avoir subi, selon une sorte de rite immuable, enlèvement, tortures, mutilations, sévices sexuels et strangulations. À ces centaines de cadavres mutilés s'ajoute le chiffre inconnu de toutes les femmes disparues dont le corps n'a jamais été retrouvé ou réclamé.

---

<sup>2</sup> Les maquilas sont de grandes fabriques d'assemblage de vêtements de marque, d'appareils électroniques ou de pièces automobiles, implantées par les multinationales dans des zones frontalières.

Avec cette œuvre, je prétendais lever et enterrer de façon symbolique trois cents des femmes assassinées (entre 1993 et 2002), afin de situer les faits (les assassinats) dans le passé et les inscrire dans la mémoire de leur communauté (par le biais de la sépulture). Je cherchais ainsi à mettre en évidence la violence faite aux femmes en général et la brutalité des assassinats des femmes de Ciudad Juárez en particulier.

L'installation est composée de 300 urnes de céramique disposées sur le sol suivant la forme d'une spirale. Avec une tortilla de maïs en guise de couvercle, chaque urne porte le nom de l'une des femmes assassinées : María, Guadalupe, Irma, Brisa..., ou encore, l'inscription «inconnue» lorsque les autorités l'ont ainsi déterminé. Il est clair pour moi que le seul fait d'affirmer que les restes de certaines femmes sont ceux d'une inconnue équivaut à une négation de leur identité et de la vie qu'elles avaient menée jusque-là.

Traversant la spirale, une corde tendue entre deux croix retenues par des pierres accueille de grandes toiles blanches, tels de grands linceuls, où est projetée en boucle une vidéo que j'ai tournée à Ciudad Juarez et dans le désert environnant. On y voit la ville, les migrants, le désert envahi de silhouettes féminines, telle une métaphore de l'isolement, de l'esseulement et du déracinement identitaire. Je me suis inspirée de la musique traditionnelle mexicaine de la Fête des morts pour composer la bande sonore dans laquelle bruits et rythmes s'y agencent, auxquels se superposent des voix de femmes, à peine perceptibles, qui récitent des fragments de rapports de police décrivant les circonstances dans lesquelles ont été trouvés les corps des femmes assassinées :

Adriana, 15 ans, violée et assassinée, trouvée nue sur le chemin du Cerro Blanco, elle travaillait dans la maquila Phillips.

Inconnue, 28 ans approximativement, vêtue d'un jeans, étranglée, les seins tranchés au couteau, trouvée dans un sac en plastique noir dans le dépotoir.

La performance consiste à installer, dans l'espace, grâce à un continuum de gestes répétitifs et solennels, les diverses composantes de l'œuvre. Pour saisir la portée et «l'efficacité» (Schechner, 1998) de cette action apparemment toute simple, et sa réception par le "spectateur", il nous faut saisir que la fonction agissante s'actualise non seulement au moment de faire apparaître l'œuvre dans l'espace public (Arendt, selon Dias, 2006), mais aussi au cours du processus de création.

Dès lors que le sujet s'est imposé à moi, répondant au besoin de prendre la parole pour partager mon indignation et questionner la société mexicaine que j'ai côtoyé pendant un séjour de 2001 à 2003, j'ai mené à terme une recherche de plusieurs mois pour mieux comprendre le phénomène de ce que certains ont qualifié de féminicide. Loin de nourrir l'ambition de trouver une explication aux assassinats<sup>3</sup>, mon objectif était plutôt de m'approprier les diverses dimensions de la problématique afin de pouvoir en parler d'un point de vue artistique (Seleanu, 2005, p. 3). C'est ainsi que j'ai poursuivi une longue recherche documentaire, recueillant coupures de presse et prises de position d'organisations sociales, ponctuée de rencontres avec divers intervenants, en particulier des groupes de femmes. Grâce aux liens que j'ai réussi à établir avec ces organismes, j'ai pu effectuer un séjour à Ciudad Juarez pendant lequel j'ai eu accès aux rapports de police, parcouru le désert où avaient eu lieu les événements et, munie de ma caméra, capté des images que j'ai utilisées pour le montage de la projection vidéo faisant partie de l'installation.

Ma démarche m'a amenée à rencontrer certains membres des familles des victimes et à saisir leur souffrance, que le seul travail en atelier n'aurait pas permis. Et c'est à partir de ce dialogue avec le monde "réel" que j'ai non seulement pu m'approprier des éléments de la culture populaire sur lesquels prend appui la création de l'œuvre, mais aussi comprendre qu'au-delà de la perte d'un être cher, la douleur des familles

---

<sup>3</sup> Rituels sataniques, orgies perverses de narcotrafiquants, trafics d'organes, sacrifices humains pour le tournage de films-réalité (*snuff movies*) dans lesquels la victime est violée, torturée et tuée devant la caméra, ou encore, de «meurtres pour s'amuser» (*spree murders*), constituaient autant de pistes suivies par les autorités sans qu'elles n'arrivent toutefois à trouver les responsables.

était profondément ancrée dans leur incapacité à faire le deuil à cause de l'incertitude : l'absence des corps empêchait les familles de savoir si leurs filles étaient mortes ou vivantes. L'idée du rituel à la mémoire des victimes s'est dès lors imposée. J'ai décidé de réduire les éléments constitutifs du Monument au minimum, ayant privilégié quelques objets d'une grande puissance symbolique (images du désert, urnes en terre, tortillas) tout en relevant le défi de ne pas tomber dans le macabre pour réussir à exprimer ce que je ressentais. Bien que j'aie compilé de nombreuses photographies des cadavres des victimes, j'évite leur utilisation directe dans l'œuvre pour ne pas banaliser les homicides de ces femmes en les réduisant à des faits-divers. Il convient de se demander comment émerge le sens de l'œuvre, malgré l'indécidabilité qui caractérise généralement les œuvres contemporaines interdisciplinaires? Comment s'opère la convergence du signifié et du signifiant? Le contexte dans lequel s'insère l'action performative nous donne quelques indications.

À l'instar de ma recherche-crédation, j'ai tenu à enraciner la présentation de l'œuvre achevée dans le quotidien des victimes. De fait, la performance a pris la forme d'un rituel en plein Zócalo de la ville de Mexico, intégré à une procession silencieuse réalisée le 25 novembre 2002, date de la Journée internationale de la non-violence contre les femmes et organisée par divers groupes sociaux pour dénoncer les crimes. À la tête de la grande marche de 6000 personnes qui a parcouru les rues de la ville de Mexico, des femmes vêtues de noir ont porté les urnes de l'œuvre pour finalement me les remettre à leur arrivée sur la grande place afin que je procède à l'installation. Les "spectateurs", devenus eux-mêmes acteurs, ont interprété l'œuvre comme une *ofrenda*, une offrande, pour célébrer les morts. Ce monument paradoxalement fragile toucha les passants au point qu'ils sont venus placer des offrandes et des lampions autour des urnes de terre. La performance, prenant la forme d'un rituel, a créé non seulement l'œuvre (l'installation, le monument), mais un sentiment d'appartenance à la communauté.

Schechner, qui a développé une imposante réflexion sur la notion de performance, nous permet de mieux comprendre le rapport qui s'établit entre le rituel et l'effet de communauté. Selon Schechner, le théâtre renvoie à l'évènement de la représentation et comprend l'ensemble des actes effectués par les artistes sur scène. Il est le domaine du plateau. De son côté, la performance comprend tous les évènements qui se produisent dans la salle, dans les coulisses, etc., et pas seulement sur la scène :

« The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience from the time the first spectator enters the field of the performance [...] to the time the last spectator leaves ». (Schechner, 2003, p. 71)

Alors que le théâtre renvoie à la fonction de représentation, celui de la performance prend en compte la totalité de l'évènement. L'espace-temps pris en compte dépasse celui de la représentation : la salle et ses spectateurs sont intégrés. Les interactions entre l'acteur et le spectateur facilitent l'approche du spectacle en tant que performance, car elles rapprochent la représentation théâtrale de l'évènement social. Pour Schechner, la performance est au cœur de la vie en société : le monde se tisse au quotidien à travers une multitude d'actes performatifs, certains importants, d'autres moins : le service religieux, une soutenance de doctorat, les jeux olympiques, par exemple. Le rituel, pour sa part, est une performance dont la spécificité est de remplir une fonction dans une communauté donnée, et ceux et celles qui y appartiennent savent ce que le rituel fait et pourquoi il a été établi. «If the performance's purpose is to effect transformations – to be efficacious – then [...] the performance is a ritual» (Schechner, 1988, p.120). Une action est efficace lorsqu'elle fait arriver ce qui est célébré, lorsqu'elle transforme. Dès lors, il est possible de créer ce sentiment de faire partie d'une collectivité en partageant une même expérience.

Le rituel traditionnel s'appuie ainsi sur une construction collective symbolique, sur un consensus (Fischer-Lichte, 2003) : « actions and objects contain an abundance of possibilities which trigger symbolic associations depending on the universe of



discourse of each spectator » (Fischer-Lichte, 2003, p.245). Mais dans l'œuvre *Monument à Ciudad Juarez*, le sens a émergé de la convergence de la construction symbolique subjective, la mienne en tant qu'artiste, avec celle, collective, de la communauté où l'œuvre a été présentée.

### **1.3.2 *Faits du même sang*: la performance comme véhicule de sensations**

*Faits du même sang* est une installation-vidéo-performance issue d'une réflexion sur ce qui est considéré comme un drame collectif en Colombie mais aussi dans bien d'autres régions du monde : le déplacement forcé de populations entières à cause de la violence et du conflit armé. Considéré comme l'un des pays les plus violents de la planète, la Colombie est déchirée depuis plus de 50 ans par une guerre civile non déclarée entre narcotrafiquants, militaires, guérillas et paramilitaires. Expulsées de leurs terres dont le sous-sol est hautement convoité, des milliers de personnes fuient le conflit et émigrent chaque jour vers les grandes villes, entraînant de graves problèmes sociaux : dépossession, surpopulation urbaine, désarticulation de la structure familiale, perte d'identité, et encore plus de violence et de pauvreté. Dans ce drame collectif, les femmes sont sans contredit les principales victimes.

*Faits du même sang* agence plusieurs dizaines de tresses de cheveux, un filet de pêche, de l'eau et de la laine. Peur, isolement, danger, mouvement, cohésion sociale, libération, agression, errance, déracinement, sont autant de sentiments contradictoires qui émanent de la puissance symbolique de ces objets, qui prennent d'autant plus vie durant les performances en direct. Lors de la performance, «le sujet qui se construit se projette dans les objets [...] qu'il peut inventer, multiplier, éliminer au besoin. Et ces objets construits, produits de son imaginaire et de ses différentes postures de désir, sont autant d'objets «à» dont il use ou abuse» (Féral, 2011, p. 191-192) selon ses propres besoins et les besoins de l'œuvre.



**Figure 1.3** Faits du même sang (installation)



**Figure 1.4** Faits du même sang (performance)

J'aimerais ici faire référence aux propos de Lepecki (1999) qui, dans son article sur l'utilisation de l'approche ethnographique en danse, écrit :

Dans le contexte de ce nouveau paradigme, l'artiste ethnographe de l'avant-garde contemporaine déplace l'axe de composition des explorations de moyens dont dispose l'artiste vers des interventions dans son milieu culturel et politico-social. À cet égard, l'artiste ethnographe avant-gardiste se positionne solidement au sein de la communauté qui l'entoure, afin d'observer, interpréter et transformer simultanément cette communauté dans son art. (*La composition dans l'avant-garde post-bauschienne*, consulté à <http://sarma.be/docs/613>).

Lepecki reprend l'expression « artiste ethnographe » utilisée par le critique d'art Hal Foster et appliquée essentiellement aux arts visuels; cette expression paraît utile pour comprendre des pratiques en arts de la scène. Ainsi, pour la réalisation de *Faits du même sang* (tout comme pour *Monument à Ciudad Juarez*), créée sur une période de deux ans (2005-2007), j'ai effectué, telle une ethnographe, un séjour dans la région du Magdalena Medio, en Colombie, située dans une zone pétrolière le long du fleuve Magdalena. Un travail de recherche approfondi a été réalisé avant le travail de terrain. Ainsi, avant de me rendre à Barrancabermeja, j'ai mené à terme une recherche documentaire dans une organisation non gouvernementale de Bogotá sur l'histoire du conflit armé dans la région, afin de mieux saisir les acteurs du conflit, les causes, les conséquences sociales et culturelles. Puisque j'avais l'intention de filmer sur place, j'ai réalisé aussi une recherche visuelle en passant en revue des magazines, des journaux et des œuvres vidéographiques documentaires ou de fiction sur les thèmes du déplacement forcé dans la région. J'ai aussi interviewé des chercheurs (sociologues, anthropologues) spécialistes sur le sujet et qui travaillaient déjà sur le terrain pour différentes organisations de droits humains. Cela m'a permis de rencontrer des femmes victimes de déplacement forcé et de partager leur quotidien : de parler avec elles autour d'un repas ou de les accompagner dans des réunions d'associations des déplacés. Les images vidéographiques que j'ai pu recueillir m'ont amenée à la conception et réalisation d'un film expérimental, d'un style documentaire qui « arrive à se confondre au film d'art » (Seleanu, 2007) et qui permet un dialogue renouvelé avec le volet installatif de l'œuvre. Durant 25 minutes,



le spectateur est transporté dans les eaux troubles de la région, tout en se confrontant aux témoignages des trois femmes, trois survivantes du conflit armé.

Ces trois femmes étaient une jeune fille de quatorze ans qui avait survécu à une attaque des paramilitaires dans sa propre maison, une femme syndicaliste qui m'a raconté l'assassinat de son frère et les persécutions dont elle avait été victime durant plusieurs années, et une troisième était une femme dirigeante autochtone qui luttait pour récupérer les terres de sa communauté prises par des forces armées inconnues. L'œuvre vidéographique non seulement entre en dialogue avec l'installation mais sert de trame narrative qui permet au spectateur de situer la problématique avant la performance. C'est aussi en m'inspirant des témoignages de ces trois femmes que j'ai écrit la performance, que j'ai choisi des attitudes, des gestes, des mouvements du corps, des actions en relation avec les éléments de l'installation qui, au final, ont créé une certaine narrativité.

Ainsi, grâce à l'observation directe, les entrevues, les témoignages et les expériences communes avec ces trois femmes et la communauté, j'ai pu sélectionner et identifier des éléments symboliques porteurs de sens et, pour terminer, procéder à un assemblage de données pour aboutir à l'installation finale et à la performance. Il est important de souligner que dans le résultat final (l'installation-vidéo-performance) je ne cherche pas à rendre compte des faits réels, de la même façon que, durant la performance, je ne réalise pas une représentation de l'action ni n'incarne un personnage, comme c'est le cas au théâtre. C'est avec et dans mon propre corps que je me mets moi-même en scène dans un espace réel que j'ai créé, mais qui n'est pas pour autant fictionnel, pour réaliser une action dans l'immédiateté du moment, c'est-à-dire dans le temps réel, le temps que dure réellement la performance. Dès lors, la performance n'a ni passé, ni futur, mais est un présent continu marqué par l'action en train de se faire. (Féral, 1985).

Ce qui m'apparaît le plus intéressant du phénomène de la performance, c'est le passage de l'objectivation à la subjectivation : par les actions que je réalise, par lesquelles je fais subir une métamorphose aux objets-matériaux que j'ai créés et au centre desquels se trouve mon corps, je travaille à des lieux d'articulation d'où le sujet finit par émerger (Féral, 1985). Lorsque le public entre à la galerie au moment de la performance de *Faits du même sang*, je suis seule et immobile, allongée sur le plancher de ciment recouverte d'un filet de pêche rouge qui descend du plafond et forme un cercle autour de moi. Au fur et à mesure que le public entre et m'entoure, mon corps commence à bouger très lentement d'abord, puis avec de plus en plus de violence. Simultanément, le cercle formé par les plombs du filet de pêche commence à se fermer autour de moi jusqu'à ce que je devienne emprisonnée dans le filet. Mon corps se débat violemment pour réussir à s'échapper du filet, tel un gros poisson qui essaie de survivre. Finalement, je réussis à dompter le filet qui devient un jouet, léger. Puis le calme revenu, je m'en libère. Toute la performance mène à ce moment de grande intensité, de dénonciation de la violence envers les femmes, mais aussi d'affirmation de leur pouvoir de résilience. La performance possède cette qualité bien particulière d'exposer, devant les yeux du spectateur, le processus de constitution du performeur en tant que sujet. Par l'action, l'artiste se transforme à travers un processus que Schechner appelle « transformance »

« Aesthetic drama works its transformations on audience. In a esthetic drama the audience is separated both actually and conceptually from the performers. This separateness of the audience is the hallmark of aesthetic drama (...) The fonction of aesthetic drama is to do for the consciousness of audience what social drama does for its participants: providing a place for, and means of transformation. » (Schechner, 1988, p. 171)

L'artiste se déconstruit pour devenir lieu de désir, de déplacement et de fluctuations (Féral, 1985), pour se libérer et acquérir une nouvelle identité. C'est d'ailleurs « de ce jeu incessant, de ces déplacements continus de position du désir qu'est faite la théâtralité, c'est-à-dire une position du sujet en procès dans un espace constructif imaginaire » (Féral, 1985, p.135). L'espace de la performance affirme ainsi son unicité et sa totalité pour permettre au sujet d'exister. Mais Féral souligne avec

justesse que «la théâtralité n'est pas, elle est pour quelqu'un, c'est-à-dire qu'elle est pour l'autre » (Féral, 1985, p.137). Parce que le performeur est pur catalyseur, véhicule de l'expérience, transmetteur et communicateur, (Fischer-Lichte, 2003, en référence à un essai sur l'œuvre de Beuys), sa construction subjective induit une construction subjective chez le spectateur. Autrement dit, on ne peut penser la performance sans réfléchir au rapport qu'elle établit avec le spectateur d'une part, et au sens qui en émane dans l'imaginaire de celui-ci, de l'autre.

De fait, l'art performatif est considéré comme un moyen de libérer le spectateur dans ses manières de percevoir et de créer du sens. En questionnant la charge symbolique innée des objets que je manipule, en refusant de structurer la perception et le sens, je vis et cherche à faire vivre une expérience qui fasse sens. Le rôle du spectateur est dès lors transformé, il doit adopter de nouvelles habitudes, accepter qu'en tant que performeuse, dans mon intentionnalité, je ne veux rien représenter qui soit prédéfini, fixe au départ, ou plus précisément, dont le sens serait dirigé. Sans doute la performance est-elle une invitation à voguer librement dans son imaginaire. Le sens émerge sous la forme de sensations, d'émotions qui sont autant de réponses du spectateur au fait d'être et d'avoir un corps, au même titre que moi, en tant qu'artiste qui performe. Projetés sur la scène de l'imagination, le corps et sa transformation agissent sur les sens et créent du sens, bien que celui-ci ne soit pas nécessairement le même pour tous. La performance est ainsi une expérience qui réveille le corps du spectateur, agit sur ses perceptions et le transforme en un participant impliqué, appelé à se constituer comme sujet, en écho au processus de subjectivation de l'artiste qui s'attribue une nouvelle identité par l'action.

Au cours du présent chapitre, j'ai cherché à exposer comment l'interdisciplinarité s'exprime dans ma pratique artistique et comment la performance (et le rituel) s'inscrit dans les créations interdisciplinaires. À la lumière de mon cheminement, il apparaît qu'une part de mon travail artistique relève davantage des arts visuels. Mais en abordant deux œuvres en particulier, j'ai tenté de montrer que ma vision

artistique est façonnée par un dialogue entre les différents langages artistiques que je pratique, et que l'interdisciplinarité prend tout son sens à partir d'une démarche artistique étroitement ancrée dans la société. Je m'intéresse aux sujets qui me touchent profondément dans la vie de tous les jours et à ceux et celles qui sont dans une situation de marginalité : à leur forme de vie, aux situations que ces personnes traversent.

Après plus de 20 ans passés au Québec, c'est-à-dire presque la moitié de ma vie, j'ai ressenti le besoin d'aborder à travers ma création la question de mon identité personnelle et intime. Mais quel intérêt mon identité peut-elle avoir ? Ne parlais-je pas déjà de moi-même à travers mes œuvres ? À travers la voix des sujets de mes œuvres ? Suivant comme toujours mon intuition, j'ai commencé à créer des œuvres : un livre d'artiste à partir de la seule photo que j'ai de ma mère, une robe blanche aux oiseaux à partir de mes souvenirs d'enfance en Colombie, un nid fait avec mes propres cheveux, un oreiller... Je traçais un chemin dont je ne connaissais pas la destination, mais dont j'étais certaine qu'il me mènerait quelque part. Jusqu'au jour où, sur la route, j'ai recroisé un ami, de ceux qu'on ne voit pas souvent mais qui est toujours resté présent. En lisant la biographie de Gabo, j'ai été amenée à relire plusieurs de ses écrits, dont *Ojos de perro azul* que j'avais lu, à l'école secondaire, comme la plupart des jeunes colombiens. Je m'y suis replongée. J'ai décidé ainsi d'aborder le thème de mon identité personnelle à partir de trois contes du recueil de nouvelles *Yeux de Chien Bleu*, de Gabriel García Márquez. En tant qu'artiste en arts visuels, je me posais des questions sur la façon d'intégrer les textes narratifs de García Márquez dans une installation visuelle. Comment performerai-je ces textes ? Comment parler de mon identité de femme-artiste-mère-immigrante-hispanophone-habitant-au-Québec à travers les personnages de ces textes ?

## CHAPITRE II

### LE TEXTE LITTÉRAIRE COMME MATIÈRE DE CRÉATION D'UNE INSTALLATION PERFORMATIVE

Ce chapitre porte sur l'analyse de ma propre démarche de création sous l'angle de la poïétique et plus précisément de l'autopoïétique. Dans des domaines tels la sociologie, la psychologie, les sciences sociales ou l'éducation, la pratique professionnelle donne lieu au développement de savoirs spécifiques, de connaissances sur la pratique et à la théorisation de la pratique elle-même. En ce qui concerne l'étude et la pratique des arts, la perspective poïétique est celle qui se prête le mieux aux artistes qui souhaitent participer au développement des connaissances à partir de leur propre pratique créatrice.

Dans son livre *Pour une philosophie de la création*, René Passeron (1989) définit la poïétique et propose qu'elle soit reconnue comme science autonome et comme philosophie de la création. Il reprend le terme naguère utilisé par le poète Paul Valéry pour faire référence à « tout ce qui a trait à la création [...] d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen » (p. 14). L'auteur précise que l'objet étudié par Valéry n'est pas le projet de l'œuvre, l'œuvre finie, ni les effets de l'œuvre sur le public, mais plutôt l'œuvre *en train de se faire*, et pour cette raison il soutient que la poïétique ne se limite pas seulement aux arts du langage comme objet d'étude, mais à tous les arts.

Passeron définit la poïétique comme la promotion philosophique des sciences de l'art *qui se fait*. Il considère la poïétique comme "l'ensemble des études qui portent



sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art" et il la déclare "la science normative des critères de l'œuvre et des opérations qui l'instaurent" (p.13). S'intéressant à tous les domaines où l'homme se fait constructeur, l'auteur propose de mettre en lumière les conditions de tous ordres qui font de la création une activité spécifique de l'humain. La poïétique est l'étude des conduites créatrices. Elle situe son objet en amont de toute œuvre: précisément dans la conduite individuelle ou collective qui l'élabore, même si cette œuvre ne vient pas, finalement, à se réaliser. L'auteur spécifie que cette approche épistémologique s'intéresse moins au créateur lui-même ou à l'œuvre achevée, qu'aux rapports qui unissent celle-ci à celui-là au cours de son travail. Dans cette perspective, la poïétique doit pouvoir rendre compte des rapports qui marquent l'opposition entre la perception (la connaissance) et l'action (créatrice), soit la différence qui existe entre la vision première et spontanée d'un phénomène ou l'épreuve d'une sensation expérimentée sur le vif et non réfléchie et son interprétation dans le faire de l'œuvre.

Le développement d'études interdisciplinaires dans le champ de l'art, comme d'ailleurs l'analyse des écrits d'artistes, offre la possibilité d'une observation mieux informée et plus adéquate du processus artistique par lequel les œuvres arrivent à l'existence pour signifier. Passeron souligne l'intérêt que constitue cette référence au discours d'artiste pour la poïétique et l'avantage qu'il y a, pour celui qui analyse ces propositions et qui cherche à rendre compte des différentes étapes du processus artistique, d'avoir lui-même à son crédit une pratique artistique. Parmi les artistes ayant cette double pratique autant artistique que poïétique l'on peut citer Valéry, Klee, Kandinsky ou Barba. Cependant, Passeron précise que c'est l'œuvre même qui doit faire l'objet de l'attention de la poïétique et non sa description. L'art est l'ensemble des opérations instauratrices d'œuvres. L'humain crée des œuvres d'art qui suscitent des émotions esthétiques révélatrices d'une vision du monde. L'art exprime ce qui échappe au langage: la création artistique est l'expression de l'indicible.

Le présent chapitre concerne donc plus exactement la recherche conduite en pratique artistique par l'artiste elle-même, ce que Conte (2014) appelle une autopoïétique :

Aux yeux de Valéry, l'art ne peut donc que tirer profit d'une participation croissante de l'esprit et les artistes le plus admirables se révèlent aussi être les plus conscients. L'autopoïétique serait donc l'étude de cette conscience dans sa propre modification par l'œuvre, en dehors de tout psychologisme. L'art serait un moyen de se connaître et de se construire soi-même, conception proche de celle de Léonard et opposée à celle de Michel-Ange, ce dernier voyait dans l'œuvre, non un moyen mais une fin. Ainsi l'homme consomme dans l'œuvre d'art l'union de l'abstraction du « moi pur » et de la réalité concrète grâce à un incessant télescopage du général au particulier. (p. 12)

C'est dans ce chemin spécifique que trace l'autopoïétique que le mouvement de théorisation-action rejoint ma recherche-crédation en art. Mon processus de recherche m'a amenée à me concentrer sur ma propre démarche artistique et mon approche se situe dans cet esprit d'autoanalyse des processus de création de l'œuvre en train de se faire (Laurier, D et P.Gosselin, 2004). Les données recueillies et les analyses étaient en étroite relation avec ma pratique artistique. Ils avaient pour objectifs principaux d'identifier et d'analyser les différentes stratégies que j'ai utilisées afin d'intégrer le texte littéraire dans une œuvre interdisciplinaire et d'explicitier ma démarche de création (les doutes, les réflexions, les choix formels et conceptuels) à partir d'une attitude expérimentale qui combine l'approche théorique et l'expérience personnelle. Ce vécu personnel est en étroite relation, d'une part, avec mon identité individuelle en tant que femme-mère-artiste-d'origine-colombienne-hispanophone D'autre part, ce vécu est modelé par ma condition de femme-immigrante-francophone-habitant-au-Québec-Canada. Ainsi, dans ma pratique artistique, un dialogue s'établit entre la culture colombienne (latino-américaine) et la culture québécoise.

La littérature a toujours été présente dans ma pratique artistique, non seulement comme source d'inspiration mais aussi comme matière de création. Dans mes premières œuvres, le texte faisait partie de la composition visuelle: des mots écrits

au pinceau, à la main ou avec des pochoirs étaient intégrés aux peintures, aux objets ou aux dessins. L'incorporation des graphies dans les créations interdisciplinaires s'est faite graduellement et sous différentes formes : le nom des femmes assassinées a été apposé sur chacun des vases en céramique de l'installation *Monument à Ciudad Juárez* pour évoquer la mémoire des femmes assassinées. Le poème *Le Fugitif* de Pablo Neruda, soumis à une rigoureuse analyse de texte, a été le point de départ de la création de l'œuvre interdisciplinaire *Fuite*, sans pourtant être présent comme texte (écrit, sonore ou autre) dans l'œuvre finale. Un poème de la française Monique Enckell et un conte du Colombien résidant à Paris, Nicolas Buenaventura Vidal, ont été intégrés aux bandes sonores des installations-performances *Délirium* (2006) et *Vert moisi est la couleur de l'oubli* (2010). Dans ces deux derniers cas, ma voix enregistrée énonçait les textes complets et de façon compréhensible pour le public. On le constate donc, le texte est devenu de plus en plus important dans la création de mes œuvres, à tel point que j'ai voulu le placer au centre de ma recherche pour mon projet de maîtrise.

C'est grâce à la lecture de García Márquez que mon désir de travailler à partir du texte s'est précisé. Je me retrouvais dans l'univers de cet écrivain colombien, je m'identifiais à lui (la langue, son amour pour la musique, la danse, la fête), mais aussi aux personnages de ses histoires. Je voulais « faire agir » les femmes de *Yeux de chien bleu*, leur donner vie à travers ma propre identité, mes souvenirs, les faire exister à travers ma propre voix, mon propre corps, mon expérience, mon vécu.

En ce qui concerne ma recherche artistique actuelle, ce qui est particulier est que le lieu d'exposition, l'installation visuelle et l'installation scénique occupent le même espace, c'est-à-dire l'espace du théâtre. En tant qu'artiste visuelle, tout au long de mon processus de création, je suis la seule responsable de la conception, de la réalisation et de la production des œuvres, même si j'ai fait appel à des assistants techniques principalement pour le montage vidéo et sonore et pour l'éclairage. Mon processus de création étant organique, il était primordial pour moi de commencer par

créer un dispositif scénique, c'est-à-dire un espace installatif qui deviendrait, lors de la performance, un espace scénographique. Cependant, il faut préciser que même si dans certains cas le dispositif est considéré comme synonyme de « décor » ou de « scénographie », dans le cas de ma recherche, j'ai créé un dispositif composé et dessiné par les différents éléments visuels qui étaient en soi des œuvres artistiques en étroite relation avec le texte et la performance. Ce dispositif avait comme caractéristique primordiale l'abolition de la rupture entre la scène et la salle, mais surtout il m'a permis d'inscrire la performance, les mouvements et les actions corporelles, dans l'espace. (Valéro, 2011)

Pour le présent projet de recherche création, j'ai construit le dispositif installatif et la performance à partir du texte, de l'écriture de García Márquez. Je considère aussi le texte en tant que matériau plastique (graphique, visuel, sonore, etc.) au même titre que l'encre, la cire, les fibres, la vidéo ou la terre. Je voulais, consciemment et inconsciemment, explorer les meilleures façons (les plus efficaces) de l'intégrer à l'espace-temps de l'installation performative. Il est important de mentionner qu'il ne s'agissait pas d'un intérêt purement formel ou plastique puisque, selon moi, ce qui importe dans une œuvre d'art est qu'elle crée du sens pour le spectateur. Cependant, le sens d'un texte dans le contexte d'une performance est donné par la relation qui se tisse avec le corps, avec l'espace, avec le temps et pas seulement par la signification ou le sens littéral des mots. Je travaille généralement de façon très instinctive, et ce sont habituellement les matériaux qui s'imposent à moi. Mais, cette fois-ci, j'étais mue par la ferme intention d'intégrer le texte dans l'installation performative. C'est ainsi qu'au long du processus de création, je faisais des allers-retours entre le texte, les images visuelles et les actions corporelles. Puisque le texte allait devenir la source de ma recherche autant visuelle que corporelle, il était nécessaire de m'interroger sur les stratégies d'intégration du texte que j'adopterai pour l'œuvre que je me proposais de créer; sur l'effet de l'intégration du texte dans l'espace-temps de l'installation et dans la performance; sur la forme que ce texte prendrait à l'intérieur de l'installation performative.

## 2.1 Le texte comme matériau : nous ne sommes pas seulement le personnage, nous sommes toute l'histoire

Pour *L'envers des îles blanches*, titre de la présente recherche création, je me suis proposé de travailler à partir de trois courtes nouvelles du recueil *Des Yeux de chien bleu* (1974) de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, nommément *La douleur des trois somnambules*, *La femme qui venait à six heures* et *Ève à l'intérieur de son chat* (voir app. A). Composé de onze nouvelles écrites entre 1947 et 1955, *Yeux de chien bleu* se caractérise par une esthétique surréaliste, dans laquelle l'écrivain fait appel à de puissantes images jaillies de son subconscient. Cette forme d'écriture directement liée aux propositions surréalistes de transformation de la signification par la manipulation, la juxtaposition et des collages inhabituels, nous permet d'appréhender le réel à travers l'imaginaire : la vie, la mort, la naissance, la putréfaction, le songe et la réalité sont une seule et même chose. Tout au long de ses récits, García Márquez nous plonge dans un monde onirique où le temps et l'espace sont définitivement déréglés ou en constante transformation. J'ai choisi de travailler à partir de ces trois nouvelles parce que chacune raconte l'histoire d'une femme, différente dans chaque nouvelle et d'âges différents : une jeune somnambule qui «cherche le goût du sédiment sépulcral», une prostituée qui vient d'exécuter son client, et une femme «qui remarqua que sa beauté s'était effondrée». J'étais convaincue que ce terrain fécond, auquel je m'identifie, allait me permettre d'explorer le texte dans toutes ses dimensions pour l'intégrer à l'installation et le performer.

Né le 6 mars 1927 à Aracataca (Colombie) et mort à 87 ans le 17 avril 2014 à Mexico, Gabriel García Márquez est un écrivain colombien. Romancier, nouvelliste, mais également journaliste et activiste politique, il reçoit en 1982 le prix Nobel de littérature. Affectueusement surnommé « Gabo » en Amérique du Sud, il est l'un des auteurs les plus significatifs et populaires du 20<sup>ème</sup> siècle. Son œuvre se démarque par un imaginaire fertile et constitue une chronique à la fois réaliste, épique et



allégorique de l'Amérique latine dans laquelle se recourent son histoire familiale, ses obsessions et ses souvenirs d'enfance (Martin, 2009).

Étudiant, García Márquez poursuit en autodidacte ses études après avoir quitté l'université de droit et avant de se lancer dans le journalisme. Très tôt, il ne montre aucune retenue dans sa critique de la politique intérieure comme extérieure de la Colombie et sur la situation en Amérique du Sud. Par ailleurs, il ne fait pas mystère de ses sympathies pour la gauche radicale et les mouvements révolutionnaires auxquels il apporte parfois une aide financière. Il voyage à travers l'Europe et s'établit ensuite à Mexico où il lance une édition mexicaine de son hebdomadaire colombien *Cambio*.

En tant qu'écrivain, García Márquez commence sa carrière en publiant nombre d'œuvres littéraires, bien reçues par la critique, ainsi que des nouvelles et des ouvrages non-fictionnels. Toutefois, ce sont les romans *Cent ans de solitude* (1967), *Chronique d'une mort annoncée* (1981) et *L'Amour aux temps du choléra* (1985) qui lui apportent la reconnaissance du public, des médias et de ses pairs. À la suite de la parution de *Cent ans de solitude*, considéré comme son chef-d'œuvre, l'auteur a connu un succès commercial international. Son nom est fréquemment associé au « réalisme magique », courant artistique qui insère des éléments magiques et des motifs surnaturels dans des situations se rattachant à un cadre historique, culturel et géographique avéré. La plupart de ses livres sont une quête du temps perdu et abordent différents thèmes tels que la solitude, le pouvoir, l'amour, le désir.

Les nouvelles de García Márquez parlent de la mort, de mondes parallèles, d'êtres qui se transforment. Le temps (heures interminables, vie lente, heures d'insomnie) et la mort sont les thèmes centraux de son écriture. Malgré une toile de fond apparemment quotidienne, les nouvelles de *Yeux de chien bleu* ne font pas allusion à un monde réaliste mais plutôt surnaturel, dans lequel le présent et le passé se brouillent, les morts et les vivants cohabitent, des phénomènes de réincarnation,

lévitation, insomnie et magie surgissent. L'écriture narrative de García Márquez place la vie et la mort, le réel et l'imaginaire sur le même plan.

Dans le récit *La douleur de trois somnambules* (*Amargura para tres sonámbulos*), García Márquez aborde le thème de la vie, mais d'une vie imprégnée par la mort. Les trois somnambules, narrateurs de l'histoire et frères du personnage principal, retracent à travers leurs souvenirs d'enfants, l'élégie du personnage principal, une jeune fille qui, lors d'une de ses déambulations nocturnes, est tombée dans la cour par la fenêtre du deuxième étage de la maison. À partir de ce moment là, elle commence à se désintégrer jusqu'à *ressembler à la mort*. La protagoniste de *Ève à l'intérieur de son chat* (*Eva está dentro de su gato*) est une femme extraordinairement belle, tourmentée par le souvenir d'un enfant mort et enseveli sous un oranger et dont les « os sont réduits en cendres » (García Márquez, 2005, p, 48). Le thème central de cette nouvelle est la mort et la réincarnation. Ève n'est pas un personnage de ce monde, elle existe dans un monde « immatériel, sans dimension ». Son désir le plus profond est de laisser les limbes pour se réincarner dans son chat. À la fin de l'histoire, Ève se rend compte qu'elle, le chat et la maison étaient disparus depuis trois mille ans. Quant à *La femme qui venait à six heures* (*La mujer que llegó a las seis*), il s'agit d'un récit très réaliste où les références au temps et à la mort sont très concrètes : une prostituée qui vient de tuer son client rentre à six heures dans un restaurant à la recherche d'un alibi.

Mon intérêt pour ces textes découle principalement de mon identification avec les femmes de ces histoires et de mon intérêt pour l'ambiance surréaliste des espaces dans lesquels elles évoluent. Sans compter que la pensée de gauche de García Márquez était (et est encore aujourd'hui) d'une grande influence en Amérique Latine à l'époque de mes études à l'Université Nationale de Colombie: nous étions des Latino-américains anti-impérialistes! Comme moi, il a émigré de Colombie, sans jamais perdre sa culture ni abandonner ses préoccupations sociales ou ses convictions politiques.

Ici, il importe de préciser que les trois textes de García Márquez ne sont pas des textes théâtraux mais narratifs. Dans chaque nouvelle, le personnage principal est une femme. Dans *La douleur des trois somnambules*, l'histoire de la jeune fille est racontée à la première personne du pluriel par ses trois frères devenus adultes. Ils narrent les faits d'un point de vue interne, c'est-à-dire que les faits sont perçus, interprétés et racontés à travers leurs yeux. Dans *La femme qui arrivait à six heures*, le narrateur, extérieur, est à la troisième personne du singulier et une grande partie de la nouvelle est constituée des dialogues entre les deux personnages principaux : José et La Femme. *Ève à l'intérieur de son chat* est raconté par une narratrice omnisciente à la troisième personne du singulier. Ici, la narratrice ne se limite à aucun point de vue déterminé : elle raconte son histoire de différents points de vue, dévoile ses pensées les plus profondes (ses angoisses, ses peurs) et se déplace dans l'espace et dans le temps.

Ce qui m'intéressait surtout dans ces textes, c'étaient les expériences vécues par ces femmes : l'abandon, le désespoir, la libération. Je voulais extérioriser, donner à voir leur courage leur révolte et leurs émotions. À bien des égards, les propos de Pippo Delbono, recueillis par Pierre Notte dans le programme d'*Orchidées*, pièce présentée à Paris en 2014, rejoignent l'approche que je préconise :

Le théâtre a perdu le sens de la révolte, sa nécessité. Il a établi une structure rigide, faite de personnages, de rôles, de codes, de voix bien placées. Ce n'est pas ce que je veux. Je cherche à retrouver un théâtre de la vie, de la vérité et de la révolution... tout est théâtre, mais je cherche la vérité des êtres, entre la salle et la scène, partout... Le théâtre est un espace où je peux lever le masque. Et danser, ensemble, hors des rôles et des cadres.

Les trois femmes de ces nouvelles – la jeune fille, la femme prostituée et la femme d'âge mûr – deviendraient une seule et unique femme : moi. Je ne cherchais surtout pas à faire du théâtre ou à raconter leurs histoires, ma démarche était tout autre. J'aspirais à percer la vérité de ces êtres, à saisir les sensations qu'elles expérimentaient et la façon de les exprimer. Je désirais, à travers ma propre sensibilité, mon propre corps, ma voix, présenter leur joie, leur rage, leurs désirs,

leur tristesse, leur désarroi et leur besoin de liberté. L'objectif de mon projet était de m'approprier les trois textes de García Márquez comme matériau pour ensuite en faire une transposition visuelle, sonore et corporelle, de façon à créer des espaces dans lesquels une femme évoluerait accompagnée des mots, des sons, des couleurs, des lumières. Pour donner vie à ces femmes, je devais changer de point de vue et donner à voir leurs expériences à la première personne du singulier.

Compte tenu du fait que je n'ai pas travaillé à partir d'un texte dramatique mais à partir de nouvelles, qui me semblent posséder un grand potentiel visuel et performatif, le texte a servi de matériau à partir duquel j'ai conçu les éléments de l'installation performative. Toutefois, grâce à l'aller-retour constant entre le texte, l'installation et le corps, les éléments qui composent l'œuvre finale (gravures, vidéos, sculptures, bande sonore, chorégraphies, actions, etc.) ont le même statut et tous contribuent à la compréhension du texte. Dans ce « théâtre visuel, dit d'images, le texte est absent ou du moins traduit autrement... » (Di Mercurio, 2012). En tant qu'artiste visuelle embrassant l'écriture de García Márquez, je me suis donné une complète liberté : liberté d'interpréter, d'appropriation, de couper, de coller, d'assembler, d'ajouter, d'enlever, de récrire, de transposer... La seule contrainte que je me suis imposée, c'est que tout, ou presque, devait surgir du texte.

En tant que performeuse, je ne cherchais pas à faire du théâtre, je cherchais à traduire les textes de García Márquez en images scéniques. Le texte allait être « absorbé » par l'installation comme par le corps, par le son et la lumière. Mon objectif n'a pas consisté à transformer les nouvelles de García Márquez en pièce de théâtre, mais à créer un espace visuel afin de les présenter à travers des gestes, des actions, des paroles. Ma création a été le résultat d'un geste ou plutôt de plusieurs gestes : geste d'artiste visuelle, geste de créatrice scénique, geste de performeuse. Ici je reprends le concept de « geste » tel que défini par Joseph Danan (2013), qui l'entend comme « un acte scénique affirmé, s'imposant en tant que tel, ne reproduisant aucun geste antérieur et non reproductible, et d'une puissance, si

cela est mesurable, excédant l'ordinaire [...]. Ce geste vaut pour lui-même, non pour ce qu'il pourrait représenter. En cela, il rejoint la performance ». (Danan, 2013, p. 15-16). Je cherchais à créer un monde fait de sensations, d'impressions, de traces et je souhaitais inviter les gens à y entrer et à l'expérimenter.

## **2.2 Stratégies d'intégration du texte dans l'installation performative : nous sommes la forêt**

Comme je l'ai mentionné plus haut, ma pratique artistique interdisciplinaire m'a permis de mener à terme diverses recherches et explorations qui intègrent ou mettent en relation le texte avec l'installation, la performance ou l'installation performative. En prenant du recul, je suis à même de constater la difficulté d'intégrer le texte dans l'espace-temps de la performance, sans que celle-ci ne devienne une représentation théâtrale et sans que la performeuse ne devienne un personnage ou, à tout le moins, sans qu'elle ne soit perçue par le spectateur comme une « actrice », ou encore, que la performance ne soit associée à « de la danse » ou à « du théâtre », quand ce n'est pas « de la mauvaise danse ou du mauvais théâtre ».

Tout en lisant les textes de García Márquez, je voyais des espaces et des corps évoluant dans ces espaces. Son écriture réveillait en moi des souvenirs, me transportait dans d'autres lieux, d'autres temps. L'activité créatrice s'est mise à graviter autour de la littérature, de l'écriture de García Márquez. Cependant, mon œuvre ne serait pas une illustration de ses textes, mais plutôt le point de départ d'un voyage dans l'imaginaire autant de cet auteur que de moi-même. Après une première lecture des nouvelles, j'avais déjà une bonne idée des espaces que je voulais évoquer et des êtres qui allaient l'occuper : une maison avec un jardin pour la jeune fille somnambule, un bar pour la prostituée et un non-lieu pour la femme d'âge mûr. L'écriture de García Márquez étant très riche en images autant visuelles que sonores, il était clair pour moi que le texte allait prendre différentes formes : des extraits des textes seraient intégrés à l'installation visuelle, une bonne partie des



textes serait transposée en sons et une dernière partie, mais non la moindre, serait énoncée par moi lors des performances devant le public

### **2.2.1 L'appropriation des textes : nous sommes les mots**

Dans l'ouvrage collectif *Graphies en scène*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez (2011), les auteurs présentent et analysent, à travers tout un éventail d'œuvres et de créateurs, les différentes possibilités d'intégration du texte sur scène. Ils réfléchissent aussi aux conséquences de cette intégration sur l'auteur, le metteur en scène, l'acteur (sa place et sa fonction au sein de la représentation), le spectateur. Au théâtre comme dans les autres arts scéniques, «la graphie obéit à des modalités plastiques qui dépendent, d'une part, des signes utilisés (signes imprimés ou manuscrits) et des caractères formels (type, taille, couleurs des caractères), d'autre part des matériaux (papier, terre, bois, sable...) et des supports sur lesquels elle paraît (mur, toile, objet, corps, écran...). Enfin, elle s'expose de manières diverses au regard du spectateur (graphie lisible ou illisible, à vue ou en partie cachée)» (p. 81).

Dans le cadre de la présente recherche création, il m'a semblé que la meilleure façon de commencer le processus était de procéder à une lecture analytique des textes choisis et d'en faire une première adaptation sous la forme de monologues. Pour cette étape, j'ai créé une grille d'analyse qui me permettrait d'identifier dans chaque texte les éléments dont j'allais tenir compte pour la conception du dispositif visuel, les expérimentations corporelles en vue de la performance et le choix final de textes à performer. Ainsi, pour chacune des nouvelles, je devais identifier tous les éléments pouvant être inclus dans les catégories suivantes : présences (personnages), lieux, objets, matériaux, sensations, actions, sons. (voir app. B) Cette analyse m'a permis de définir la matérialité du texte et son intégration dans l'espace-temps de l'œuvre, de façon à ce que le texte puisse devenir « objet » grâce

aux explorations avec différents médiums tels la vidéo, la sculpture, la peinture, l'exploration sonore. Je tiens à mentionner que mon approche méthodologique est organique, c'est-à-dire que les différentes écritures émergent les unes par rapport aux autres, parallèlement, en dialogue ou même en opposition les unes avec les autres. La performance, par exemple, est écrite dans l'espace de l'installation. Les objets de l'installation sont créés en atelier parallèlement aux explorations avec le corps dans l'espace de l'installation. Une séquence vidéographique est mise en dialogue avec les autres éléments de l'installation (sculptures, gravures, etc.).

Un deuxième axe de ma recherche concernait la création d'objets et d'autres éléments visuels qui feraient partie de l'installation finale. La réalisation de ces œuvres bidimensionnelles et tridimensionnelles a demandé aussi une recherche formelle et conceptuelle puisqu'ils devaient être porteurs de sens et non de simples décors. En effet, le public devait, lors de la présentation finale, avoir accès à ces éléments en tant qu'œuvres d'art à part entière. Ces objets (chaise, mur, etc.) et matériaux (cendres, verre, bois, etc.) devaient aussi être en lien direct avec le texte puisque, soit ils étaient présents dans les textes, soit je les intégrais à partir de mon interprétation personnelle des nouvelles. (*voir app. B*)

### **2.2.2 Le texte-objet : nous sommes les choses**

Simon Morley, dans son ouvrage *L'art, les mots* (2004), a fait une analyse des différentes manières dont le texte ou les mots ont été utilisés dans l'art moderne, depuis l'impressionnisme, en passant par le symbolisme, le futurisme, jusqu'aux œuvres les plus contemporaines. Cette intrusion des mots dans l'image a d'abord été liée à l'apparition des messages publicitaires dans la ville industrielle, à partir de la dernière moitié du 19<sup>ème</sup> siècle. Les impressionnistes, après les affichistes, ont ainsi inclus très vite les grandes lettres multicolores des réclames dans leurs tableaux pour dépeindre la vie moderne. Les artistes de l'avant-garde ensuite, avec le

fauvisme, mais surtout Dada, le cubisme, le constructivisme et le surréalisme, font de la lettre et du mot un élément de construction chromatique et plastique qui, par sa dynamique graphique et sa charge signifiante, les aide à miner irrémédiablement le statut traditionnel de l'image et de la représentation.

Les collages cubistes de Picasso et de Braque étaient remplis de textes ou faits avec des véritables coupures de presse, étiquettes, cartes de présentations ou affiches publicitaires. Dans les œuvres cubistes, « le texte est à la fois une image et une source d'information et le verbal ne peut plus être considéré comme faisant contrepoint au visuel. » (Morley, 2004, p. 45). Marinetti, l'un des plus importants représentants des futuristes, conscient des répercussions des changements sociaux sur le langage, prônait que l'imagination devait être régie par une « liberté absolue des images ou analogies » (tel que cité par Morley, 2004, p. 47). Enfin, en passant en revue les grands mouvements artistiques des impressionnistes à nos jours, Morley analyse les résultats obtenus quand les artistes prennent la liberté de sortir les mots de leur contexte habituel pour les réactiver dans des représentations visuelles ou sonores. Les artistes ont eu recours à toute sortes de matériaux et à des stratégies pour introduire le texte dans leurs œuvres : typographie (Marinetti, Carrà, Nancy Spero), manuscrits (Duchamp, Magritte, Basquiat), peinture (Jasper Johns), fibres (Tracy Emin), néons (Mario Merz, Bruce Nauman), stratégies issues de la publicité et des média (Warhol), etc. Ils ont utilisé différentes sortes de textes, tels la poésie, les coupures de journaux, des textes poétiques, philosophiques, publicitaires, politiques.

Dès les années 1950 et 1960, les artistes ont commencé à utiliser des textes dans des œuvres hybrides (John Cage, Rauschenberg) en les mettant en relation avec la musique, la performance, les arts visuels, la danse. Toutes ces incursions du langage dans le domaine des arts plastiques se sont intensifiées avec les artistes conceptuels qui ne s'intéressaient pas à la forme de l'objet ou à sa matérialité mais, marqués par l'influence de la philosophie et des théories de la linguistique et de

l'information, considéraient l'œuvre d'art comme une proposition analytique sans support esthétique (Morley, 2004, p. 47).

La présence d'écrits sur scène est un phénomène de plus en plus courant dans les créations actuelles : des titres ou des chiffres sur des écrans, des textes projetés sur les corps des acteurs, des projections de mots ou de phrases sur le plancher de la scène, voire la projection complète d'un texte dramatique, figurent parmi les stratégies utilisées pour présenter matériellement le texte sur scène. Paradoxalement, ce phénomène émerge à un moment où le théâtre prétend s'émanciper du texte dramaturgique jusqu'au point de créer des spectacles où le texte est presque absent (Ryngaert et Martinez, 2011). Dans nombre de créations scéniques contemporaines, non seulement « le texte n'a plus force de loi » (Jubinvillle, 2009, p. 8) mais « l'importance qualitative du texte serait, aujourd'hui, relativisée (ou mise en question) par son immersion dans un ensemble plus large : celui des "écritures" » (Simonot, 2001, p.20), le terme étant couramment appliqué désormais non plus exclusivement au texte mais aussi à la scénographie, au son, à l'éclairage, etc. En effet, avec le déplacement du texte vers la représentation, la part du texte comme « support privilégié de la transmission du message » (Hébert, 2009, p. 38) ne serait plus déterminante dans la génération du sens de l'œuvre mais constituerait un élément parmi plusieurs autres. Ainsi, le texte « entre en dialogue » avec les divers matériaux qui composent un spectacle : idée, images, objets, corps, improvisations, son, lumière, etc. (p. 35).

Cette présence des écritures sur scène a des conséquences sur la dramaturgie, l'esthétique et la réception du spectacle de la part du public. Le texte est devenu un élément visuel supplémentaire. Le public doit être en disposition de voir, d'entendre et de lire l'œuvre qui est devenue de plus en plus multi-sensorielle (Ryngaert et Martinez, 2011). Il est curieux d'observer que, pendant que les artistes de la scène ont tendance à se défaire du texte, celui-ci n'a pas perdu de l'importance pour les artistes en arts visuels. Sans compter que « le discours de la performance réintègre

désormais la parole et le sens, le récit et la narration, quoique de façon non traditionnelle » (Féral, 2011, p. 231)

### **2.2.2.1 Des mots dans l'espace**

Pour *L'envers des îles blanches*, le dispositif était composé d'éléments matériels (œuvres sur papier, bandes de tissus, chaises, objets faits en fibres, etc.) et d'éléments immatériels tels des sons et des projections vidéographiques. Ainsi, j'ai créé un espace dans lequel il y a, d'une part, des éléments fixes, qui constituent les éléments de l'exposition et auxquels les visiteurs ont accès avant la performance. D'autre part, il y a des éléments mobiles, des œuvres, qui sont introduites dans l'espace scénographique par ou pour des actions spécifiquement performatives et qui restent comme partie de l'installation visuelle à la fin de la performance. Un tel dispositif me permet d'adapter l'installation performative aux différents espaces d'exposition/performance. L'espace de la salle est divisé en trois espaces qui évoquent, chacun, les espaces des trois nouvelles de García Márquez.

Depuis l'enfance, je suis attirée par les mots. Pourquoi? Probablement parce que je n'ai pas grandi avec la télévision ou les jeux vidéo, mais avec les journaux et la radio. Quand j'étais petite, ma famille et moi habitions dans un quartier populaire de Bogota. Mes parents avaient immigré de la campagne et nous étions la première génération à être née à la ville. Pour ne pas souffrir trop du froid de Bogota, ma mère avait couvert de papier journal tous les murs de brique de notre chambre. Ainsi, étant la plus jeune de la famille, mes grandes sœurs me lisaient les articles des journaux, mais quand j'ai appris à lire, je me suis concentrée surtout sur les bandes dessinées. Le papier journal est un matériau économique et évocateur de chaleur. Ce n'est pas pour rien qu'il est utilisé abondamment par les itinérants dans la construction de leurs abris.



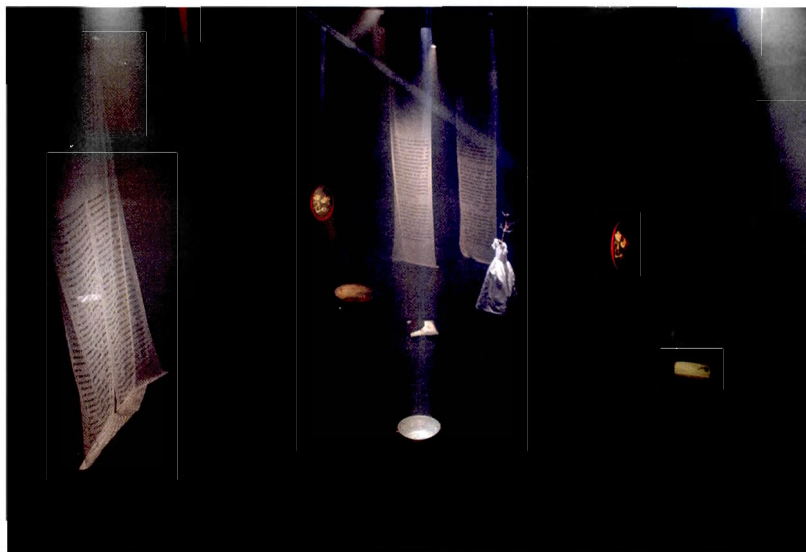
Un jour, ayant ces souvenirs et ces images en tête, j'ai voulu expérimenter avec le papier journal comme matière de création. Étant un matériau très malléable, je pouvais réaliser des actions simples comme le déchirer, le froisser, le lisser, me couvrir, me créer toutes sortes de vêtements et de parures; j'en suis venue à faire une sorte de couverture en collant avec du ruban plusieurs feuilles de papier. Je trouvais intéressante cette idée de me couvrir avec le texte comme quand j'étais enfant dans ma chambre couverte de papier journal. L'objectif étant d'occuper l'espace avec du texte, j'ai décidé d'utiliser de grandes feuilles de papier kraft d'une bonne épaisseur sur lesquelles j'ai découpé, lettre par lettre, au scalpel, des fragments des textes de nouvelles de García Márquez. Cela demandait du temps et un certain effort physique. Je trouvais intéressant le déploiement du texte dans l'espace et le contraste entre le vide laissé par la forme des lettres découpées et la solidité du papier. Cependant, contrairement au papier journal, le papier kraft n'est pas très manipulable à cause de son épaisseur et sa rigidité.

Lors de mon séjour comme étudiante à Paris, en 2014, j'ai passé beaucoup de temps à marcher dans la ville. Durant une de mes promenades, j'ai découvert une boutique où on vendait toutes sortes de cartes de souhait faites en papier et dans lesquelles étaient découpés au laser des dessins très fins : la tour Eiffel, le Pont neuf et ainsi de suite. J'ai constaté que je pouvais utiliser cette technique pour la réalisation de mon œuvre. Comme je prévoyais découper le texte sur plusieurs bandes de papier de grande dimension, cela avait aussi l'avantage d'être un procédé beaucoup plus rapide.

Après mon retour à Montréal et quelques recherches sur internet, j'ai contacté une entreprise de découpage au laser. Quelle a été ma surprise quand, en arrivant au rendez-vous pour faire des essais, je me suis trouvée face à face avec Michel Goulet qui avait été un de mes professeurs de l'École des arts visuels à l'époque de mes études en arts visuels à l'UQAM. Je me suis dit que j'étais sur la bonne voie! Les expérimentations avec le papier n'ont pas été retenues, principalement parce que les

rayons laser brûlent le papier, mais aussi à cause de la fragilité du papier pour l'ignifugeage, le transport et l'entreposage.

Le pas suivant a été d'expérimenter sur du tissu, un matériau que j'utilise fréquemment pour mes projets de création. Finalement, mon choix s'est arrêté sur de la mousseline blanche translucide. Ce matériau avait les qualités que je recherchais : résistant, manipulable, facile à transporter et à entreposer. Ainsi, les textes sont devenus des objets de par leur matérialité et leur taille : d'une part, ils ont été découpés au laser sur des tissus transparents de façon à évoquer la technique du pochoir, une technique utilisée en arts d'impression et aussi pour la réalisation des graffitis. J'ai donc recopié des extraits des textes de García Márquez et fait la mise en page sur les tissus de la même façon que sur les pages du livre. Les six bandes de tissus, placées deux par deux dans l'espace de l'installation, font allusion autant aux pages de livre qu'à un mur, une toile ou à toute autre surface susceptible d'être recouverte de signes (figure 2.1).



**Figure 2.1** Des mots dans l'espace.

### 2.2.2.2 L'ombre des mots

Les textes sont devenus des objets, d'une part, en raison de la dimension des tissus qui occupaient l'espace de la salle du plafond au plancher et, d'autre part, parce que leur présence a été augmentée grâce à la lumière. En effet, dès le moment où j'ai commencé à faire des expérimentations en collaboration avec le concepteur des éclairages, Cédric Delorme-Bouchard, nous avons perçu le potentiel de ces objets. La lumière qui éclairait les tissus projetait en même temps les écrits sur les murs et le plancher de la salle. Ces *objets* créés grâce à la lumière étaient en réalité l'ombre des trous laissés par les lettres découpées dans les tissus.

Nous avons exploré l'effet de la lumière sur les tissus à partir de différents angles de projection et d'intensité de la lumière. L'ombre des textes occupait le plancher et les murs de la salle. Les silhouettes des mots se posaient aussi sur les corps des spectateurs et sur mon corps. Il faut se rappeler que l'installation occupait tout l'espace de la salle, il n'y avait donc pas de coulisses, comme dans une scène traditionnelle. Les textes-objets-pages-de-livre ont été utilisés pour créer une frontière/paroi pour délimiter chaque espace performatif. Ils ont aussi servi d'espace de transition entre les performances (figure 2.2).

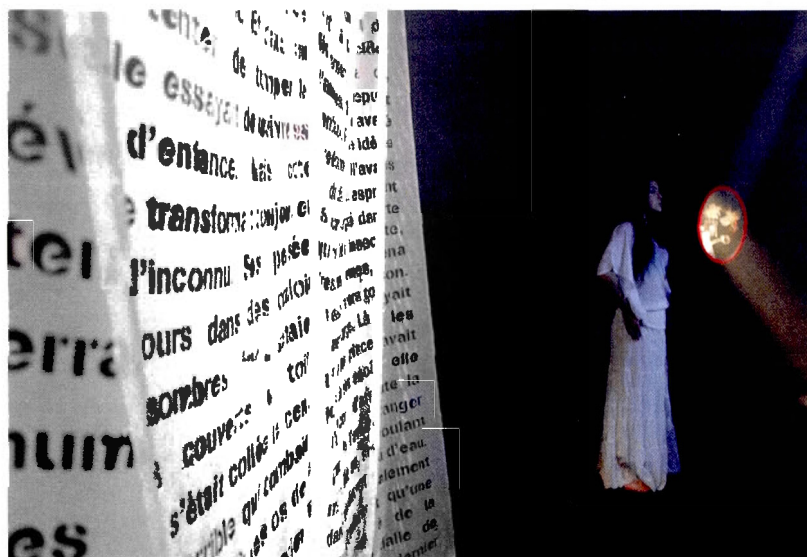


Figure 2.2 L'ombre des mots.

### 2.2.2.3 Des mots lumineux

La deuxième partie de *L'envers des îles Blanches*, conçue à partir de la nouvelle *La femme qui venait à six heures*, se situe dans un espace évoquant un bar. L'histoire originale, qui se déroule dans un restaurant, est racontée à travers le dialogue de deux personnages, la femme et José. Puisque je cherchais l'essentiel du texte, j'ai décidé de conserver la partie dans laquelle la femme exprime les causes qui l'ont menée à l'assassinat d'un de ses clients. Cette performance a été présentée en espagnol à cause du grand nombre de dialogues présents dans le texte. De plus, lors des explorations, j'ai constaté que la traduction française ne rendait pas les subtilités de la langue espagnole. Même si les spectateurs ne sont pas les premiers destinataires de l'énonciation (dans l'histoire, l'interlocuteur est José), ils sont les destinataires « réels » puisque dans cette partie de la performance, les spectateurs sont inclus dans la performance en tant qu'habitues du bar. En effet, au début de cette partie, je m'adressais directement aux spectateurs qui, grâce aux éléments placés dans l'espace (tissus avec du texte, tabouret de bar rouge, lumière rouge tamisée et musique en espagnol), avaient sûrement compris qu'ils se trouvaient dans un bar. Je me dirigeais vers les spectateurs et spectatrices pour offrir mes services, en espagnol. En devenant mes « clients potentiels », j'inclus les spectateurs à l'intérieur de la performance. À ce moment, j'avais une réelle interaction avec ceux-ci, malgré le fait que je m'adressais à eux en espagnol, ma langue maternelle.

Ce préambule était d'une certaine manière un réchauffement pour les spectateurs, afin qu'ils ne soient pas étonnés que le reste du texte de cette partie soit joué complètement en espagnol. Cependant, pour faciliter la compréhension de l'action, des surtitres en français défilaient sur un panneau lumineux LED placé en hauteur derrière moi. Il est important ici de dire que ces textes lumineux devenus objets, font partie de l'installation. Les lettres, les mots, les phrases qui se déroulent de gauche à droite ne sont pas neutres, elles sont rouges et chargées de signification : la violence de l'acte, le danger. L'objet qui contient le texte a été détourné de sa

fonction originale : le panneau *LED* est utilisé dans les commerces pour annoncer l'ouverture ou fermeture des lieux, le prix de marchandises, les rabais du moment, le type de commerce, etc. Dans *L'envers des îles blanches*, il évoque les lumières du village (ou la ville) et sert de support pour le texte (figure 2.3).

#### 2.2.2.4 Des mots de cendre

La cendre est un des matériaux présents dans les textes de García Márquez (2005). Je l'ai utilisé dans la création de l'installation pour évoquer, tel que dans les textes, la mort et la transformation de la matière :

« Ses pensées erraient toujours dans des couloirs humides et sombres, époussetaient les portraits couverts de toiles d'araignée où s'était collée la cendre inquiétante et terrible qui tombait de là-haut, de l'endroit où les os de ses ancêtres étaient redevenus poussière, invariablement elle se souvenait de l'enfant. » (García Márquez, 2005, p. 44)<sup>4</sup>

« [...] partout dans le monde, sous chaque oranger, était enseveli un enfant qui adoucissai les fruits de ses os réduits en cendre. » (p. 48)

« Pourquoi ses affaires étaient-elles recouvertes d'une couche de poussière? Qu'étaient devenus ses treize livres favoris? Le chat avait disparu. Elle se souvint de l'oranger dans le jardin et le chercha, voulant retrouver « l'enfant » dans son trou d'eau. Mais l'oranger avait également disparu, et « l'enfant » n'était qu'une poignée d'arsenic mêlée à de la cendre sous une lourde dalle de béton. » (p.54)

J'ai exploré différentes façons de manipuler les cendres. J'en ai dispersé une bonne quantité sur le plancher de mon atelier. J'ai marché pieds nus sur la cendre en créant des formes. J'ai tracé avec le bout de mon doigt des lettres sur les cendres. J'ai laissé couler la cendre entre mes doigts. J'ai fait des petites montagnes de cendres. J'ai créé des reliefs. J'aimais la texture de la cendre, ses variations de couleur, les possibilités qu'elle m'offrait. Cependant, au moment de présenter mon projet de production, on m'a fait savoir que je ne pouvais utiliser ce matériau dans la salle de théâtre de l'UQAM. Surtout que j'avais décidé de remplir complètement la salle de cendres pour y dessiner des extraits de textes (figure 2.4).

---

<sup>4</sup> Dorénavant, toutes les citations des nouvelles *La douleur des trois somnambules*, *La femme qui venait à six heures* et *Eve à l'intérieur de son chat* sont de Gabriel García Márquez et ont été extraites de *Yeux de chien bleu* (2005), Paris : Grasset.





Figure 2.3 Des mots lumineux.



Figure 2.4 Des mots de cendre.

Dans les récits, objets de ma recherche création, le lecteur est confronté à différentes temporalités: temps biologique, temps physique, temps sacré, temps profane, temps individuel (Hall, 1984).

La cendre symbolise le temps qui passe, un des thèmes importants dans l'œuvre de García Márquez, en général, et dans les nouvelles de *Yeux de chien bleu* (2005), en particulier :

«Ou peut-être s'étaient ils précipités dans ses veines par le cordon ombilical qui la rattachait à sa mère depuis la nuit des temps.» (p. 42)

«Elle avait encore à l'esprit les heures interminables passées dans son lit tapissé d'aiguilles brûlantes, les nuits au cours desquelles elle tentait de faire avancer le temps afin qu'au lever du jour les insectes mettent fin à leurs tortures.» (p. 43)

«Mais, maintenant dans sa nouvelle vie, hors du temps et de l'espace, elle était plus tranquille. Elle savait que là-bas, dans son ancien monde, tout continuerait de fonctionner sur le même rythme [...] Et sur la table, l'unique réveil martelait le silence de sa mécanique mortelle. « Le temps. Oh, le temps...! » (p. 45-46)

«Nous savions cependant qu'elle ne pouvait se souvenir d'aucune prière, de même que nous avions compris plus tard qu'elle avait perdu la notion du temps...» (p. 60)

«Le battant de la porte s'ouvrit. À cette heure le restaurant était vide. Six heures venaient de sonner et l'homme savait que les habitués ne commenceraient à arriver qu'à six heures trente.» (p. 87)

Je n'avais pas du tout l'intention d'abandonner l'idée d'utiliser des cendres dans l'installation et durant la performance. C'est au moment des répétitions, quand les objets de la deuxième partie de la performance (*La femme qui venait à six heures*) étaient sur place que j'ai dessiné avec un pochoir stencil les mots **LE TEMPS** avec des cendres sur le tabouret tournant du bar. C'était la combinaison parfaite : les cendres et le temps. Le temps qui passe incarné par ce qui reste quand le temps passe, les cendres. L'incorporation de ces lettres, de ce fragment de phrase sortie de tout contexte apparaissait au début comme un simple motif donnant priorité à la forme visuelle et matérielle. Bien entendu, au moment même de la performance, ces deux mots sur le tabouret tournant devenaient essentiels en évoquant l'horloge qui marquait six heures, le cycle de la vie, notre condition éphémère. Les cendres sont des poussières inertes qui peuvent se disperser dans le vent ou se dissoudre dans

l'eau. À un certain moment de la performance, mon double (la performeuse Danaé Serinet) et moi nous approchions du tabouret et soufflions sur ces deux mots (LE TEMPS). Les cendres s'envolaient et se dispersaient dans l'air. Cette action a établi un lien formel, matériel et conceptuel avec la présentation de la performance suivante, la réincarnation d'Ève, dont je parlerai en détail plus loin, dans la section sur la performance.

### **2.2.3 Transposition visuelle du texte : nous sommes la couleur des choses**

Pour la création de l'installation performative *L'envers des îles blanches*, le texte est considéré en tant que *matériau* pour construire des images, du visuel, pour créer un espace scénique performatif qui n'est pas l'illustration du texte mais plutôt la transposition du texte dans une nouvelle forme de présentation. Cette prise de position m'a permis d'approfondir ma pratique performative, mais aussi de pousser plus loin mes recherches sur la place du spectateur dans l'installation visuelle. Le fait de prendre le texte (le couper, le coller, le reconstruire, le transformer, le mélanger etc.) pour ensuite le re-présenter dans une forme scénique proche du collage m'a amenée à dépeindre une vision fragmentée du monde.

Cette transposition du texte se fait, comme on l'a déjà vu, à travers la présence du texte dans l'espace scénique, à travers une transposition purement visuelle de sa matérialité. En ce sens, pour « donner à voir » le texte, je privilégie un langage plastique qui prend forme à travers la matière et qui a comme but principal d'éveiller les sens, dans ce cas-ci, le sens de la vue. Ainsi, les éléments de l'installation visuelle ont été construits à partir du texte. Lors de la présentation de l'installation performative, je souhaite que le texte soit saisi (reconstruit, réinterprété, assimilé) par les spectateurs, à travers le corps de la performeuse, les éléments visuels, la lumière, les sons.

Dès l'ouverture des portes, le public peut constater que je n'ai pas créé un espace fictif puisque «les spectateurs» se voient confrontés à un espace réel d'exposition qu'ils sont invités à visiter comme dans n'importe quelle galerie ou centre d'artistes. Les éléments de l'installation ne constituent pas des éléments de décor, puisqu'ils sont là pour être regardés en tant qu'œuvres d'art. Les « visiteurs » ne font pas face à des acteurs déclarant leur textes, mais se retrouvent à déambuler en plein milieu d'un espace (des espaces) dessiné par la lumière, l'ombre et des objets, auxquels s'ajouteront d'autres lumières, d'autres espaces (réels ou virtuels), d'autres sons, d'autres éléments qui, ensuite, donneront la place à des actions performatives et à des images scéniques.

#### **2.2.3.1 La robe blanche aux oiseaux**

L'espace installatif et les images scéniques ont été élaborés à partir des textes de García Márquez. J'ai ainsi créé une sculpture à partir d'une robe blanche de première communion et de mes souvenirs d'enfance en Colombie. Cette robe appartenait à ma fille et me faisait penser à la seule photo que j'ai de ma mère : une photo prise le jour de sa première communion où elle se tient debout à côté de ma grand-mère. Cette sculpture, qui intègre des oiseaux découpés en pochoir dans le tissu de la robe, des branches d'arbre en guise de tête et un nid tissé avec mes propres cheveux, évoque parfaitement l'univers enfantin, loin des clichés, suggéré dans la nouvelle *La douleur de trois somnambules* :

«Sans doute voulait-elle demeurer seule, assise dans son coin sombre, à nouer son ultime tresse, qui semble être la seule chose capable de survivre à son évolution vers une métamorphose bestiale.» (p. 58)

«Ce soir-là assis dans le jardin, nous savions qu'elle ne sourirait plus. Son air sérieux, son expression d'absence, sa manière obscure et volontaire de vivre dans son coin n'étaient peut-être qu'une douleur anticipée.» (p. 60)

« Tout cela était maintenant un passé lointain et nous nous étions habitués à la voir là, ses cheveux à demi tressés comme si elle s'était dissoute dans la solitude et avait perdu sa capacité naturelle, bien qu'encore visible, d'être présente.» (p. 61)

Les matériaux et les éléments utilisés dans la création la sculpture, tels que du bois, des cheveux, des oiseaux en papier et un robe blanche de première communion, évoquent des éléments présents dans le texte, tels que *le jardin*, *les cheveux à demi tressés*, *l'innocence* et *l'enfant*. De la même façon, l'agencement de ces éléments et les matériaux font état de la métamorphose du personnage dans le texte (figure 2.5).

### 2.2.3.2 Le cordon

Les sujets principaux de la nouvelle *Ève à l'intérieur de son chat* sont la mort et la réincarnation. Ève, le personnage principal du récit, a souffert d'un changement d'état : elle est passée du « monde physique à un monde plus simple, moins rude, où toutes les dimensions ont été abolies ». Ève espère quitter les limbes et le monde des ténèbres. Pour ce faire, elle sent le besoin urgent de se réincarner en son chat :

Pourtant une idée suprême lui redonna courage. N'avait-elle pas entendu dire que les esprits peuvent s'immiscer à leur gré dans n'importe quel corps ? Après tout, que perdrait-elle à essayer ? [...] Elle était sur le point de partir, déçue, pour une région éloignée de l'univers où elle pourrait oublier tous ses anciens désirs terrestres. Mais elle y renonça aussitôt, entrevoyant soudain, dans son milieu inconnu, la promesse d'un avenir meilleur. Il y avait dans la maison quelqu'un en qui se réincarner : le chat. Elle hésita. Il lui était difficile de se résigner à vivre à l'intérieur d'un animal. Son poil serait doux et blanc, et dans ses muscles à l'instant du bond, se concentrerait une énergie nouvelle [...]. Elle s'imagina soudain dans le corps du chat, en train d'errer dans les couloirs de la maison, de mouvoir quatre pattes encombrantes tandis que sa queue s'agitait d'elle-même, sans rythme, indépendante de sa volonté. [...] Elle avait peur de sentir un jour dans son palais, dans sa gorge, dans tout son organisme quadrupède l'envie irrépressible de croquer une souris [...]. Non. Tout plutôt que ça. Mieux valait demeurer à jamais dans le monde lointain et mystérieux des esprits. (p. 51-52)

En 2007, j'ai créé un objet à partir d'une grosse corde trouvée dans le vieux port de Montréal. Je l'avais recouverte de laine de mouton attachée avec du fils rouge et bleu. Une grande touffe de cheveux était fixée à l'une des extrémités de la corde. Cette sculpture évoquait le cordon ombilical, les veines, les artères, et le corps féminin. Elle a fait partie de l'installation *Faits du même sang* mais, je ne l'avais jamais utilisée lors des performances. Cet objet intrigant m'avait toujours hanté, parce que j'étais consciente de ne pas l'avoir exploitée dans tout son potentiel autant





Figure 2.5 La robe blanche aux oiseaux.



Figure 2.6 Le cordon.

formel que symbolique. J'ai retrouvé cet objet en lisant le texte de García Márquez, il me faisait penser au désir d'Ève de se transformer en chat et au fait que la maladie dont elle souffrait lui avait été peut-être transmise par sa mère à sa naissance, à travers le cordon ombilical :

Sa lutte pour se débarrasser de ces terribles animaux était vaine. Ils faisaient partie de son organisme et existaient depuis bien avant sa naissance. Ils venaient du cœur de son père qui les avait douloureusement alimentés pendant ses nuits de solitude et de désespoir. Ou peut-être s'étaient-ils précipités dans ses veines par le cordon ombilical qui la rattachait à sa mère depuis la nuit des temps. (p. 42)

J'ai donc transformé cet objet en lui rajoutant d'autres cordes en tissu rouge pour représenter les veines. La polysémie de l'objet qui rappelle autant les veines et les artères que le cordon ombilical et la réincarnation d'Ève en bête, étaient des raisons suffisantes pour le réactiver dans mon nouveau projet de création (figure 2.6).

### 2.2.3.3 Les miroirs dorés

Parmi les objets qui composent l'installation, il y a trois miroirs. Dans les trois nouvelles choisies, García Márquez fait référence aux miroirs ou à des surfaces qui nous renvoient notre image, comme de l'eau ou du cristal :

«...Mais il était nécessaire et urgent de mettre fin à cette lignée. Quelqu'un devait renoncer à léguer cette artificielle splendeur. Quel était l'avantage pour les femmes de son lignage, de pouvoir s'admirer dans un miroir si pendant la nuit les bêtes poursuivaient leur lent et efficient labeur ? Ce n'était pas la beauté, mais une maladie qu'il fallait endiguer et à laquelle elle devait mettre fin de façon énergique et radicale.» (p. 42-43)

«Lorsque nous l'avons retournée face au soleil, ses yeux étaient ouverts, sa bouche pleine de cette terre qui devait avoir le goût du sédiment sépulcral, et ce fut comme si nous l'avions placée devant un miroir.» (p. 58)

«Puis il [José] se dirigea vers l'autre extrémité du comptoir, en passant un chiffon sec sur la surface vitrée» (p. 88)

Ces miroirs sont gravés d'une image composée à partir des textes. La métaphore du miroir comme élément qui nous donne accès au monde des rêves est clairement exprimée dans cet extrait de *La douleur des trois somnambules* :

Un jour elle nous a dit qu'elle avait vu le grillon dans l'ovale du miroir, comme englouti par la transparence solide, et qu'elle avait traversé la surface de verre pour l'attraper. Nous ne savions pas en vérité ce qu'elle avait voulu nous dire, mais nous avons constaté que ses vêtements étaient mouillés, collés à son corps comme si elle sortait d'un bassin. (p. 61)

Elle l'évoquait [l'enfant] somnambule sous la pelouse du jardin, au pied de l'oranger, une poignée d'humus dans la bouche. Elle croyait le voir dans sa fosse d'argile, creusant vers le haut de ses ongles et de ses dents, fuyant le froid qui mordait son dos cherchant une issue vers le jardin, à travers ce petit tunnel où on l'avait déposé parmi les escargots. (p. 44)

Un jour, en révisant mon cahier de croquis, j'ai remarqué un dessin que j'avais tracé très rapidement et qui représentait un lit au milieu duquel poussait un arbre gigantesque. J'ai repris cette image incongrue pour la retravailler à partir des textes de García Márquez. En effet, le lit me semblait être un objet qui, en plus d'être présent dans les textes en tant qu'objet réel (le lit de la somnambule, le lit de la malade et le lit de la prostituée), fait aussi référence aux rêves (sommeil, cauchemars des trois femmes). Pour représenter le monde des rêves, j'ai utilisé la technique du collage d'éléments disparates présente dans le texte cité ci-haut : la surface du miroir est gravée d'une image représentant un lit au milieu duquel est planté un oranger dont les racines traversent l'oreiller et se fusionnent au cordon ombilical d'un fœtus qui repose en dessous du lit. Un grillon géant domine l'ensemble de la composition (figure 2.7).

La présence de cette image-objet synthèse dans l'espace de l'installation voulait marquer, pour les spectateurs, le passage vers une autre dimension, un monde onirique, comme celui de la somnambule de García Márquez ou encore d'Alice au pays des merveilles. Trois miroirs dorés identiques ont été placés dans l'espace de l'installation, c'est-à-dire un dans chaque espace performatif. Les miroirs, qui rappellent la surface picturale et la plaque à graver, mettaient en relief la

fragmentation et la multiplication de l'espace. En effet, puisque les spectateurs pouvaient se déplacer librement dans l'espace de l'installation, les miroirs leur permettaient de jouer avec leurs multiples perspectives. Aussi, se trouvant devant les miroirs, les spectateurs étaient contraints de confronter les objets réels et leurs reflets. Ici se pose la question de la représentation à différents niveaux : la surface du miroir qui contient *l'image visuelle* du récit (la transposition visuelle du rêve), l'image du spectateur qui se reflète dans les miroirs ou l'installation performative qui contient la nouvelle.

Dans *L'envers des îles blanches*, le miroir était aussi un outil de déformation. La surface du miroir où a été gravée l'image devenait plus mince et translucide. Ce fait, ajouté à celui que le miroir reflète la lumière, a été grandement utilisé dans la conception de l'éclairage. De la même façon qu'avec les tissus perforés, nous avons exploré différentes possibilités d'éclairage en utilisant ces deux caractéristiques des miroirs : la translucidité et la réflexivité. Nous avons expérimenté différents angles et intensités de projection de la lumière sur les miroirs, différentes distances de la source de lumière (entre la source de lumière et le miroir : entre la source de lumière et le miroir et la performeuse), différentes positions de la source de lumière (derrière le miroir, devant, etc.). Les miroirs ont été éclairés de façon à exploiter leur matériau et leur position dans l'espace. Ils ont été éclairés d'en arrière de manière à projeter l'image gravée sur le plancher de la salle et sur les visages de spectateurs. Les miroirs ont aussi été éclairés du devant, de façon à refléter la lumière dans différentes directions, ce qui donnait une atmosphère onirique à la salle.

Dällenbach (1977) faisant suite aux recherches de Gide, définit la mise en abyme comme « toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (p. 18). Cependant, la mise en abyme peut ne pas répéter nécessairement la même image. Dans le cas du *Portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck, par exemple, le miroir convexe défigure l'objet reflété. De la même façon, les miroirs dans les œuvres de Magritte, Bacon ou Velásquez, modifient les formes et le corps,

mettant ainsi une distance entre l'objet et sa représentation. Il y a une différence entre l'objet et son image réfléchie. C'est ainsi que dans *L'envers des îles blanches*, différents types de mise en abyme sont à l'œuvre. La mise en abyme des objets de l'installation, qui se reflètent partiellement dans les trois miroirs. La mise en abyme des spectateurs qui font partie de l'installation et qui, en même temps, se reflètent dans les miroirs. La mise en abyme des récits de García Márquez qui sont *transposés* dans l'installation performative. La mise en abyme de moi-même qui me reflète dans l'œuvre (dans les miroirs) mais aussi dans l'autre performeuse (Danaé Serinet) qui est mon *Alter ego* lors de la performance, mon double, mon passé et ma descendance. Néanmoins, ces réflexivités ne sont pas mimétiques puisque dans tous les cas, il y a un décalage entre l'image et son reflet. Les reflets de l'installation dans les miroirs sont fragmentaires et changent selon la position du spectateur.

#### **2.2.3.4 Le village**

Un autre élément de l'installation est une bande vidéographique intégrée aux actions performatives. Les images vidéo, soigneusement choisies, montrent le quotidien d'un village typique de la région de la côte Atlantique de Colombie et dans lequel je situe l'action de la deuxième partie de la performance. De fait, la nouvelle *La femme qui venait à six heures* commence au moment où la porte du restaurant s'ouvre et le narrateur trace clairement la frontière entre le monde extérieur (la ville, les autres, le danger) et le monde intérieur (du restaurant, de la femme). Le dialogue entre José et la femme est ponctué par le regard de celle-ci vers la ville.





**Figure 2.7** Les miroirs dorés.



**Figure 2.8** Le village (projection vidéo).

«Le battant de la porte s'ouvrit. À cette heure le restaurant était vide. Six heures venaient de sonner et l'homme savait que les habitués ne commenceraient à arriver qu'à six heures trente.» (p. 87)

«La femme avala une première bouffée de fumée dense, croisa les bras sur le comptoir et regarda la rue par la large vitre du restaurant. » (p. 88)

«Elle regarda de nouveau la rue, les piétons nébuleux dans la ville crépusculaire. » (p. 90)

Même si la ville n'est pas décrite dans cette nouvelle, il faut dire que la dernière nouvelle de *Yeux de Chien Bleu* (*Monologue d'Isabelle regardant tomber la pluie sur Macondo*) fait référence à Macondo, lieu fétiche de plusieurs œuvres de García Márquez, et principalement de *Cent ans de solitude*. Imaginé par García Márquez à partir de sa ville natale Aracataca, ce lieu mythique n'existe pas et, selon les propres mots de l'auteur, « Macondo, plus qu'un point du globe, c'est un état d'esprit » (Mendoza, Plinio, 1982, p.102). Même si Macondo n'existe pas, on sait qu'il est situé quelque part dans les tropiques. Pour faire référence à Macondo, j'ai choisi de projeter la vidéo que j'avais réalisée de ce village de la côte atlantique, sur les tissus perforés. Cela m'a permis de situer le spectateur dans un lieu autre que Montréal, dans ce lieu sorti de l'imagination de l'auteur et figuré dans les pages du livre (figure 2.8).

#### 2.2.3.5 La maison de la somnambule

Dans les trois nouvelles de García Márquez, le temps et l'espace sont déréglés. Les frontières entre rêve/réalité, présent/passé, intérieur/extérieur sont abolies. Les narrateurs de *La douleur de trois somnambules*, les trois frères, décrivent comment durant l'un des épisodes de somnambulisme, la jeune fille a un rêve ou plutôt un cauchemar qui la pousse à se déplacer dans la maison pour ensuite tomber par la fenêtre du deuxième étage.

« Et lorsqu'un matin, après nous être levés, nous l'avons trouvée à plat ventre dans la cour, raide et immobile, mordant la poussière, nous n'en avons pas été étonnés [...]. Tombée de la fenêtre du deuxième étage sur la terre battue de la cour, elle était demeurée là, raide, immobile, étalée de tout son long sur le sol humide. » (p. 59)

Elle nous a dit qu'elle ne savait pas comment elle était arrivée dans la cour, qu'indisposée par la chaleur elle avait entendu le chant aigu et strident d'un grillon qui semblait – ce furent ses mots – vouloir abattre le mur de sa chambre [...]. Nous savions cependant qu'elle ne pouvait se souvenir d'aucune prière, de même que nous avons compris plus tard qu'elle avait perdu la notion du temps [...]

Au début, nous ne pouvions le croire. Nous l'avions vue des mois durant, arpenter les pièces à n'importe quelle heure, la tête droite mais le dos voûté, sans s'arrêter, sans jamais se fatiguer. La nuit nous entendions la sourde rumeur de son corps évoluer parmi les ombres, et peut-être nous est-il arrivé de rester éveillés dans le lit, écoutant son pas secret, le suivant, l'oreille aux aguets, dans toute la maison. Un jour, elle nous a dit qu'elle avait vu le grillon dans l'ovale du miroir, comme englouti par la transparence solide, et qu'elle avait traversé la surface de verre pour l'attraper. Nous ne savions pas en vérité, ce qu'elle avait voulu nous dire, mais nous avons constaté que ses vêtements étaient mouillés, collés à son corps comme si elle sortait d'un bassin. (p. 60-61)

Ce décalage, ces allers et retours dans le temps et dans l'espace, étaient difficiles à transposer puisque la performance se fait dans le présent. La vidéo, dont une des caractéristiques est le montage des séquences qui permet de faire des sauts temporels, était à mon avis le meilleur moyen pour montrer cette perte de la notion du temps dont souffre la somnambule. Je me suis inspirée des extraits du texte cités précédemment pour réaliser une bande vidéographique qui montre la jeune fille en train de déambuler dans la maison pendant qu'elle a des rêves/cauchemars jusqu'au moment de la défenestration. Durant la performance, cette vidéo est projetée simultanément aux actions performatives pour rendre compte du parallélisme des actions : d'une part, la vidéo projetée sur le mur de la salle montrait le somnambulisme et le rêve de la jeune fille, d'autre part, je me déplaçais d'un point A à un point B dans l'espace scénique. Ce procédé visait à apporter aux spectateurs des éléments nécessaires à la compréhension du comportement du personnage (Figure 2.9).

### **2.2.3.6 Le cerf-volant dans le ciel**

La vidéo de la troisième partie de la performance, projetée vers la fin du rituel « d'enterrement », joue cette même fonction de décalage mais en rapport avec l'espace :

C'est alors qu'elle découvrit une nouvelle modalité de son univers. Elle était partout à la fois : Dans le jardin, sur le toit, dans l'oranger de « l'enfant ». Elle se trouvait dans la totalité d'un au-delà matériel et cependant n'était nulle part. De nouveau elle s'inquiéta. Elle n'était plus maîtresse d'elle-même mais soumise à une volonté supérieure. Elle se trouvait inutile et absurde. Une tristesse inexplicable la gagna en même temps qu'une certaine nostalgie de la beauté qu'elle avait stupidement gâchée. (p. 51)



Figure 2.9 La maison de la somnambule (projection vidéo)

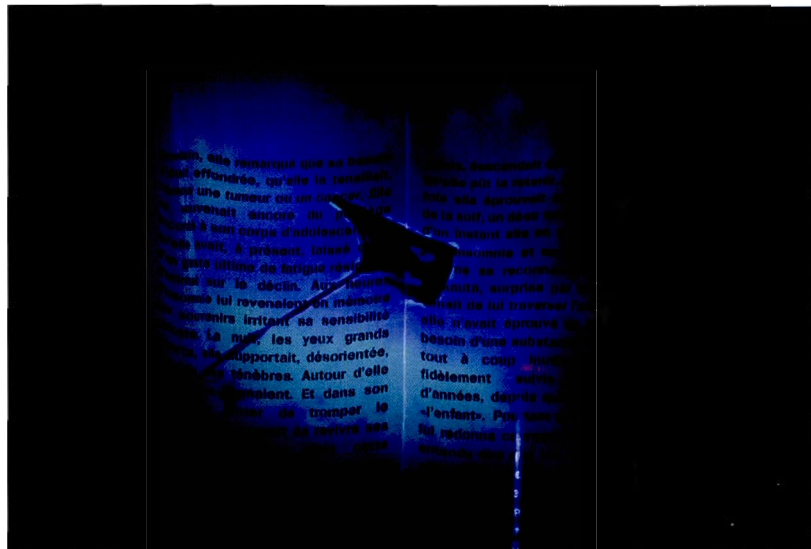


Figure 2.10 Le cerf-volant dans le ciel (projection vidéo)

Dans les trois nouvelles, il est question des souvenirs d'enfance, de la nostalgie d'un passé « gâché », d'un désir de libération. J'ai choisi un cerf-volant comme symbole de l'enfance, la liberté et le désir d'élévation, de transcendance. Ainsi, l'image finale de la performance est le corps qu'on suppose enterré devant un ciel bleu dans lequel virevolte un cerf-volant. Les vidéos faisant partie de l'installation m'ont permis de transposer visuellement ces décalages spatio-temporels. La somnambule peut vivre en même temps dans son monde des rêves et dans sa maison (ici / ailleurs), la femme d'âge mûr est enterrée et par tout à la fois (intérieur/extérieur), la somnambule est présente dans l'espace de l'installation et dans la maison de son enfance (passé/présent) (figure 2.10).

#### **2.2.4 Transposition sonore du texte : nous sommes le bruit, la musique**

Le son est une composante importante de l'installation performative *L'envers des îles blanches*. La composition sonore a été créée à partir du matériau littéraire des trois nouvelles de García Márquez. Elle est essentielle autant à la relecture (réinterprétation) de l'œuvre qu'à la construction de chacun des espaces performatifs. Ces espaces performatifs peuvent être concrets (maison, cour, jardin) ou immatériels (limbes). J'ai donc isolé, dans chacune des nouvelles, tous les mots qui font référence à des bruits, des sonorités et des expressions en relation directe avec le son ou qui, selon ma sensibilité, l'évoquaient. Les sonorités peuvent faire référence à des sons réels comme la pluie qui tombe ou les cris d'enfants. Elles peuvent aussi évoquer des sons abstraits tels la pulsation rythmée des étoiles ou des pensées qui errent.



### 2.2.4.1 Composer avec les murmures des mots

La création des bandes sonores a été réalisée en plusieurs étapes. La première étape a consisté en un travail de table durant lequel j'ai dressé la liste des sons présents dans chacune des nouvelles. La deuxième étape a été l'agencement des sons en séquences pour chaque nouvelle et la précision de l'ambiance sonore souhaitée pour chaque espace performatif. La troisième étape, menée à terme en collaboration avec le compositeur Thierry Gauthier, a été de constituer une banque de sons composée des bruits et des séquences sonores trouvés dans des banques de sons et aussi de bruits que nous avons enregistrés. J'ai réalisé une recherche concernant les objets et les matériaux utilisés pour produire les bruits : différentes sortes de papiers pour les ailes des insectes, pierre ponce pour gratter avec les ongles et les dents, sable, cendre, etc. Ainsi, le travail d'écriture des séquences sonores s'est fait à partir d'images sonores dans le texte (pulsation des étoiles) et des sons concrets (cris d'enfants). Voici trois exemples de séquences sonores créés à partir des textes :

#### Exemple # 1. *Ève à l'intérieur de son chat* :

Invariablement elle se souvenait de « l'enfant ». Elle l'évoquait, somnambule, sous la pelouse du jardin, au pied de l'oranger une poignée d'humus dans la bouche. Elle croyait le voir dans sa fosse d'argile creusant vers le haut de ses ongles et de ses dents, fuyant le froid qui mordait son dos, cherchant une issue vers le jardin à travers ce petit tunnel où on l'avait déposé parmi les escargots. En hiver, elle l'entendait verser des pleurs légers, maculés de terre et mêlés de pluie... (p. 44)

Les sons présents dans le texte, par ordre d'apparition, sont : pas d'un enfant sur la pelouse, creusements dans une fosse, ongles et dents qui creusent, bruit d'un corps dans un petit tunnel, pleurs légers, sons de terre et de pluie.

#### Séquence sonore # 1

Pas sur l'herbe + pleurs légers d'enfant + ongles et dents qui grattent + sons de terre et de pluie.

Ambiance : Angoisse, enfermement dans une fosse.

## Exemple # 2. La douleur des trois somnambules.

Tout cela – et bien d'autres choses encore – nous l'avons compris l'après-midi où nous nous sommes aperçus que par-delà ses effrayantes ténèbres, elle était tout à fait humaine. Nous en avons eu la révélation soudaine lorsqu'elle a commencé à pousser des cris angoissés, comme si en elle quelque cristal s'était brisé. Elle a commencé à nous appeler chacun par notre prénom, parlant entre ses larmes, jusqu'au moment où nous nous sommes assis auprès d'elle : alors nous nous sommes mis à chanter et à taper des mains, comme si nos cris pouvaient ressouder le cristal éparpillé...» (p. 44)

Sons présents dans le texte, par ordre d'apparition : effrayantes ténèbres, cris angoissés, cristal brisé, appelle des prénoms, larmes, chanter et taper des mains, cris, cristal éparpillé.

### Séquence sonore # 2

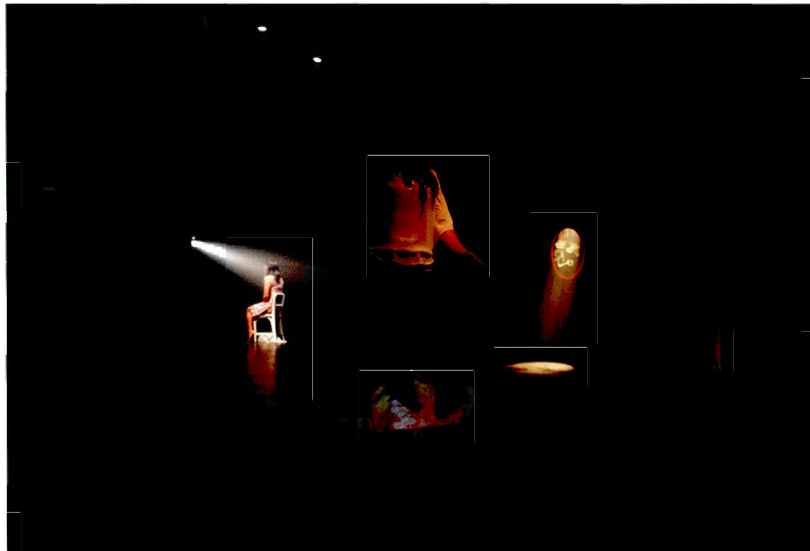
Son de transition vers le bas + noms de frères et sœurs + comptine (chants) + sons cristal qui se brise.

Ambiance : Effrayantes ténèbres

J'ai aussi réalisé des explorations corporelles lors des enregistrements des bruits et de la voix : mordre la pierre, jouer avec la texture du verre cassé, pleurer, chanter, faire de sons avec la bouche, les mains, jouer avec ma salive, lire les extraits des textes à des rythmes et des intensités différentes, marcher sur différentes surfaces à des rythmes différents, improviser différents types de sons avec un accordéon, et ainsi de suite. La quatrième étape a été à charge du compositeur Thierry Gauthier. Il devait travailler seulement à partir des sons et des séquences sonores que je lui avais proposés. Ainsi, durant la cinquième étape, le texte-source écrit s'est matérialisé en séquences sonores composées par Thierry Gauthier à partir de mes propositions et de ma vision de l'œuvre finale. Il va sans dire que je collabore avec Thierry depuis plusieurs années. J'étais sûre que ses connaissances de la musique électro-acoustique et sa créativité seraient au service de la réalisation de la création. L'étape suivante a été de raccorder les séquences sonores aux séquences performatives et à la spatialisation sonore. Cette dernière était importante puisque

les sons de chaque partie de la performance, c'est-à-dire les sons qui correspondaient à chaque nouvelle, devaient être localisés dans l'espace performatif correspondant. Ces deux dernières étapes, raccord et spatialisation, ont été réalisées dans l'espace de l'installation (la salle de théâtre). Les séquences sonores élaborées comme une partition musicale à partir de cette banque de sons présents dans les textes remplissent l'espace et soutiennent les actions performatives. Ce qui m'importait était que le tissage des sons rende compte des différents espaces des trois récits, du monde intérieur des trois femmes, des décalages spatiaux et temporels. Mais surtout, je désirais, à travers le son, éveiller chez les spectateurs des sensations, des images, des souvenirs intimes peut-être.

L'organisation de l'installation performative *l'Envers des îles blanches* alternait des séquences de textes énoncés en direct, des séquences de texte enregistrées et des séquences musicales. Dans la première partie de la performance, lorsqu'il était temps d'évoquer le frère et la sœur de la somnambule, les textes enregistrés appuyait la performance et donnaient vie au frère et à la sœur, dont la présence était rendue effective à travers leurs portraits. En effet, puisque le frère et la sœur de la somnambule faisaient partie de son passé (de ses souvenirs), je les ai convoqués dans l'espace performatif à travers leurs portraits. Ces portraits étaient des impressions digitales sur papier hadura, un papier japonais translucide. Comme ils étaient incarnés par leurs portraits apportés sur scène par Danae, leurs textes n'étaient « pas prononcés directement, mais enregistrés préalablement par moi, et transmis par des hauts-parleurs et spatialisés. Je « dialogue » avec « mon frère et ma sœur » qui prennent vie grâce à la projection vidéo en circuit fermé – donc en temps réel – de mon visage sur les portraits. Il arrive qu'il y ait un décalage entre mes actions, les textes enregistrés et la projection en direct de mon visage sur les portraits ou, au contraire, une synchronicité parfaite (figure 2.11). Les mêmes portraits ont été imprimés sur papier moulin du gué et placés dans la mezzanine de la salle de théâtre pour rappeler le deuxième étage de la maison de la somnambule. Le public avait accès à la mezzanine et pouvait y circuler librement.



**Figure 2.11** Utilisation de la vidéo en circuit fermé.

Les énoncés en direct étaient intercalés avec les voix enregistrées. Cela transformait le temps et l'espace. Les textes enregistrés pouvaient évoquer le passé (les conversations entre la somnambule et sa famille), d'autres lieux (le jardin, la maison), les souvenirs (des insectes qui rendaient malade la femme d'âge mûr) ou un état d'introspection (les réflexions de la femme d'âge mûr).

#### **2.2.4.2 Danser la musique des mots**

García Márquez était musicophile. Il a écrit plusieurs articles tant sur la musique classique que sur des rythmes populaires dans des magazines culturels et des journaux. La musique a été très importante dans la vie de l'auteur et ce, depuis son enfance : sa mère a étudié le piano et son père jouait le violon et participait souvent à des *parrandas* (grandes fêtes qui duraient plusieurs jours) et à des *serenatas* (concerts donnés la nuit sous les fenêtres d'une belle). La musique est aussi présente dans une grande partie de ses œuvres dès *Cent ans de solitude*, avec le personnage de Francisco el Hombre (un vieux monsieur de 200 ans qui passait par

Macondo pour promouvoir la musique *vallenata* et ses propres compositions), jusqu'à *Mémoire de mes putains tristes*, où le protagoniste-narrateur exerce la critique musicale (Coca, 2010). García Márquez considérait que tout ce qui produit un son est de la musique : les autos dans les rues, les klaxons, tout. L'auteur lui-même a dit de *Cent ans de solitude* que ce roman est « une chanson *vallenata* de quatre cents pages ». Il faut dire aussi que plusieurs compositeurs de renom se sont inspirés de l'écriture de García Márquez pour créer des pièces musicales. Tel est le cas de *Agua de luna* (Rubén Blades), *Cuando el Lebrijano canta se moja el agua* (Juan Peña, El lebrijano), l'oratorio *La soledad de América Latina* (Dirk Brossé) et l'opéra *De l'amor y otros demonios* (Péter Eötvös). (Monsalve, 2014)

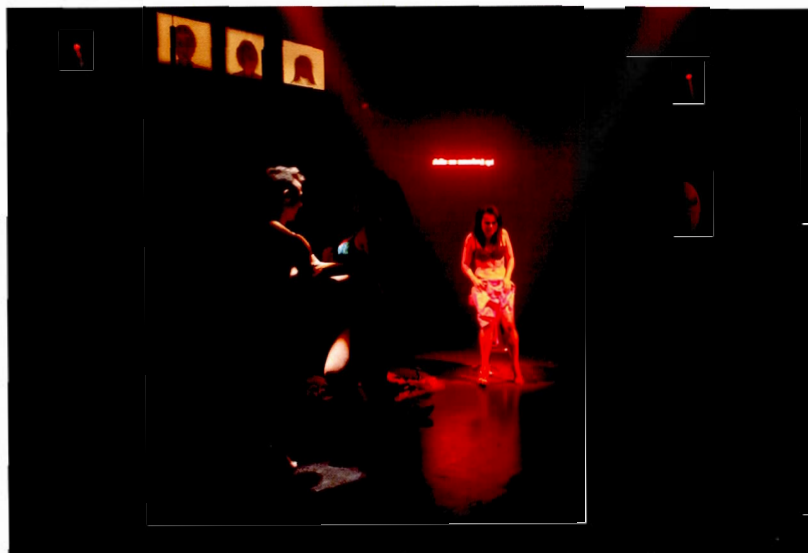
Je suis, moi aussi, passionnée de musique et très sensible au son. J'ai grandi avec la radio. Le « transistor » était l'objet le plus important et convoité de la maison. Il était allumé du matin au soir pour écouter les nouvelles, les radio-romans, les parties de soccer. En Colombie, on entend la radio tout le temps et partout. Mes pires souvenirs d'enfance remontent aux soirées où j'écoutais des histoires d'horreur à la radio en compagnie de mes frères et sœurs. Mes meilleurs souvenirs de jeunesse remontent aux longues nuits passées à danser la musique tropicale dans les boîtes de nuit de Bogotá. Quand je lisais les récits de García Márquez, je ne voyais pas seulement des images, j'entendais clairement les sons et la musique qui émanaient de son écriture. Il était donc important et pertinent de rendre compte, dans mon projet, de cet univers sonore et musical commun entre Gabo et moi et de le *faire entendre* au public.

Depuis le tout début de ma recherche, je savais que, dans *L'envers des îles blanches*, il y aurait de la danse et de la musique. Cependant, si pour les sons l'horizon était plus clair, pour la musique le choix était plus compliqué puisque, comme je l'ai déjà mentionné, l'auteur ne fait pas de références particulières à la musique dans les nouvelles choisies. C'est après des recherches sur Gabo et son univers musical que mes choix se sont arrêtés. Dans les séquences musicales, il y



en a deux qui sont dansées. La première est un solo de Danaé Serinet (mon double) sur un rythme de tambours auquel se superposent des chants chamaniques et qui marque le début de la performance. Ce que disent les voix est incompréhensible, mais par leur sonorité, le rythme des chants et leur tonalité, le public devrait comprendre que ces chants fonctionnent comme « un appel » indiquant que quelque chose va se produire, qu'ils vont être témoins d'un événement. Ces séquences musicales ne sont pas présentes dans les textes de García Márquez. J'ai décidé de les insérer pour, d'une certaine manière, compléter l'univers socioculturel et personnel que l'auteur évoque dans ses textes : la culture afro-colombienne et l'admiration de Gabo pour la musique cubaine et *vallenata* (musique folklorique de la région caraïbe colombienne).

Une chorégraphie dansée par Danaé et Luis Cabanzo au rythme de la salsa cubaine accompagne le monologue de la deuxième partie de la performance. Le texte que j'énonce (la description de la relation entre la prostituée et son client qui mène à l'assassinat) se superpose à la séquence dansée. La chanson intitulée *La esquina del movimiento* a été composée par le cubain Senén Suárez et interprétée par Nelson Pinedo, Colombien né dans la même province que García Márquez. J'ai choisi cette chanson parce que *La esquina*, le coin de la rue, fait référence à un endroit de la ville/du village. En effet, *La esquina del movimiento* est un lieu précis où il y a du mouvement, où des gens, particulièrement des hommes, se donnent rendez-vous pour parler, boire et regarder les filles. On dit en espagnol qu'il y a *du mouvement* pour faire référence à des affaires louches ou illégales. Cela faisait référence à l'environnement de l'extérieur du restaurant (figure 2.12).



**Figure 2.12** La danse comme élément de communication.

#### **2.2.4.3 Performer les accents des mots**

Durant le processus de création, je me posais des questions sur la langue à utiliser dans cette œuvre. Les textes sont originalement écrits en espagnol, la langue maternelle de García Márquez et la mienne. Cependant, l'œuvre était en train de se faire à Montréal, dans un contexte multilingue et multiculturel. Il faut dire que l'élément déclencheur de la recherche création a été la lecture de la biographie en français de García Márquez. Mon premier réflexe a donc été de faire une première lecture des textes en français. Connaissant bien l'espagnol et le français grâce à mes études en linguistique et en littérature, et ayant lu auparavant tout l'œuvre de García Márquez en espagnol, je sentais un décalage entre l'écriture originale de l'auteur et les textes traduits en français. Sans compter que la traduction française était dans un français standard et non un français québécois.

Aussi, ai-je fait une lecture comparée des récits en traduction française et en version originale en espagnol. L'écart entre les deux versions des textes a été encore plus

évident pour moi à la lecture de *La femme qui arrivait à six heures*. Dans ce récit, les personnages, une prostituée et un tenancier de bar, sont clairement issus d'un milieu socioéconomique modeste qui, à mon avis, n'était pas reflété dans le français utilisé pour traduire leurs dialogues. La reconnaissance de ce décalage m'a incitée, lors du processus de création, à prendre la décision d'utiliser l'espagnol pour cette partie de la performance. J'avais l'intention, d'une certaine manière, de faire vivre aux spectateurs le décalage linguistique que j'avais expérimenté lors de la lecture des textes et durant le processus de création de l'œuvre.

Lors du monologue de la prostituée se superposaient le texte de la chanson, la musique, la danse, le texte livré en espagnol par moi et sa traduction française qui se déroulait sur le panneau lumineux. D'un côté, le volume de la musique était très fort et donc, je devais crier mon texte pour me faire entendre. De l'autre côté, le texte énoncé étant en espagnol, je supposais que la plupart des spectateurs arrivaient à l'entendre, mais probablement pas à le comprendre. De plus, la tragédie racontée dans le texte était en opposition avec la joie de la danse. Cette superposition des signes et des rythmes intensifiait le contenu dramatique. L'énergie de l'énonciation prenait le pas sur la signification linguistique qui devenait moins intelligible. La parole acquérait ainsi une dimension sensorielle et entraînait directement en contact avec la sensibilité du destinataire (Bouko, 2010). Dans cette partie de la performance, j'avais un intérêt particulier pour faire entendre la sonorité de la langue. Le spectateur était saturé d'informations. Il était invité à se laisser porter par le rythme (de la danse, de la musique), par la sonorité de la langue, par le mouvement des corps.

#### **2.2.4.4 Composer avec les hurlements des mots**

Pour la troisième partie de la performance, des extraits des textes enregistrés ont été transformés pour les convertir en une matière sonore : les signes linguistiques ont ainsi été décomposés et leurs *signifiants* utilisés en tant que sonorités

autonomes. Dans son livre *Théâtre et réception : le spectateur post-dramatique* (2010), Catherine Bouko fait référence à l'autonomisation du langage au sein du théâtre post-dramatique pour signaler comment « il perd sa fonction de communication du drame » :

Libéré de sa fonction discursive, le langage tend à s'autonomiser au sein du théâtre postdramatique : il perd sa fonction de communication du drame. Cette forme langagière met en avant le signifiant plutôt que le signifié ; la sensualité est privilégiée au sens. La matérialité des mots naissant lors de leur énonciation scénique prend le pas sur leur inscription dans un discours. (Bouko, 2010, p. 56)

La matérialité des sons énoncés dans l'espace scénique devient plus pertinente que son utilisation à l'intérieur d'un discours. Cette autonomisation peut se manifester à travers un travail sur le « cri » ou l'isolement des signes linguistiques. Dans mon projet de recherche, j'ai souhaité non seulement transposer le texte en actions performatives, mais aussi combiner sa matérialité sonore (voix, rythme, répétitions, silences, etc.) avec les actions corporelles, pour ainsi mettre en valeur la dimension performative et la matérialité de l'énonciation. Cependant, cette matière sonore est porteuse de sens puisqu'elle exprime la réincarnation d'Ève :

Sur sa langue, la salive s'était épaissie. Une gomme dure collait à ses dents, à son palais, descendait dans sa gorge sans qu'elle pût la retenir. Pour la première fois elle éprouvait un désir différent de la soif, un désir supérieur. L'espace d'un instant, elle en oublia sa beauté, son insomnie et sa frayeur absurde. Elle ne se reconnaissait plus. Elle crut un moment que tous les microbes sortaient de son corps, agglutinés dans la salive. Oui, et c'était bien ainsi. C'était bien que tous les insectes l'aient abandonnée car elle pourrait enfin dormir. (p. 47)

Le texte, enregistré et transformé grâce à un logiciel de montage sonore, exprime sans l'illustrer la transformation d'Ève. Avec l'autonomisation du langage qui devient fichier audio, je me libère de la parole, ou plutôt je la livre à travers tout mon corps.

Le texte-matériau transformé en parole-matériau indépendant de mon corps (de ma bouche) me permet de concentrer toute mon énergie dans l'action corporelle, dans la performance. Dans son essai *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Joseph Danan (2010) fait référence à Richard Schechner selon lequel les quatre pôles de la représentation théâtrale seraient : le texte, l'espace, les spectateurs et la

performance. (p. 49). Tout au long du processus de ma recherche-création, le choix des textes (le pôle texte) et leur utilisation comme textes-matériaux ont déterminé l'espace de l'installation visuelle/scénique (p  le espace) tel qu'expliqué au début de ce chapitre. Ils ont aussi tracé le chemin de la performance (p  le performance) et la relation des performeuses avec le public (p  le spectateurs). Dans la section suivante je parlerai plus en détail de la performance en relation avec le texte.

### 2.2.5 Texte et performativité : nous sommes les gestes

Je ne pourrais pas affirmer que ma recherche-création est une adaptation ou une réécriture de textes littéraires de García Márquez. Je ne me suis pas particulièrement intéressée à raconter les histoires des trois femmes dont il s'agit dans les nouvelles, mais plutôt à les présenter au public. J'ai assemblé les trois nouvelles de García Márquez de la même façon que j'aurais pu assembler des morceaux de bois. Plus précisément, mon intention a été de *donner à voir et à entendre* trois moments (longs moments) de la vie d'une femme. Le texte, tel qu'expliqué plus haut, est composé de graphies, de mots, de phrases, de sons, d'images qu'il évoque. J'ai utilisé les graphies et les sons des textes de la même façon que j'ai utilisé la laine pour transformer la corde. J'ai travaillé avec les textes comme j'aurais gravé sur une plaque de cuivre pour ensuite faire une impression qui lui ressemble, mais qui n'est jamais identique à la matrice. On ne voit pas la corde couverte par la laine de mouton et les fils de laine rouge et bleu. On ne voit pas les cauchemars à l'intérieur de l'oreiller. Cependant, ils sont bel et bien là : on sent la bête à travers les matériaux, les cauchemars nous guettent dès l'intérieur de l'oreiller. Les textes de García Márquez sont comme dissous dans l'installation et la performance : comme la somnambule qui s'était *dissoute dans la solitude* (García Márquez, 2005, p. 61) ou comme la femme d'âge mûr qui, après s'être transformée, se trouvait *dans la totalité d'un au-delà matériel et cependant n'était nulle part*. (García Márquez, 2005, p. 51)



Les textes de García Márquez m'ont saisie parce qu'en les lisant, ils m'ont transportée dans d'autres temps, d'autres lieux : les lieux et le temps de mon enfance, de ma jeunesse jusqu'au moment présent. Je me suis reconnue dans ces histoires qui sont devenues, d'une certaine façon, mon portrait. Mais comment une histoire peut-elle être un portrait ? Ceci, je l'ai mieux compris en lisant ces lignes de *Mr. Gwyn* d'Alessandro Baricco (2014), après avoir fini mon projet de création :

- \_ Des histoires?
- \_ Oui, il écrivait un bout d'histoire, une scène, comme si c'était le fragment d'un livre [...]
- \_ Jasper Gwyn m'a enseigné que nous ne sommes pas des personnages, mais des histoires, dit Rebecca. Chacun de nous s'arrête à l'idée qu'il est un personnage, engagé dans Dieu sait quelle aventure, même très simple, or nous devrions savoir que nous sommes toute l'histoire, et pas seulement ce personnage. Nous sommes la forêt dans laquelle il chemine, le voyou qui le malmène, le désordre qu'il y a autour, les gens qui passent, la couleur des choses, le bruit. Vous comprenez?
- \_ Non.
- \_ Vous fabriquez des ampoules; ne vous est-il jamais arrivé de voir une lumière dans laquelle vous vous êtes reconnu? Une lumière qui était vraiment vous? (p. 180-181)

Je me suis identifiée aux récits de Gabriel García Márquez parce qu'ils évoquaient, d'une certaine façon, mon portrait ou, à tout le moins, une partie de mon portrait. Je pouvais donc, à travers elles, raconter ma propre histoire, faire mon propre portrait. Mon vécu personnel serait évoqué dans l'action scénique, dans la performance, de la même façon que mon vécu passe à travers les objets, les œuvres que je crée. Les peurs, la solitude, la marginalisation de mon enfance troublerait les contours du personnage de la somnambule; la violence du désir sexuel vécu dans ma jeunesse, ceux de la prostituée, et ma résilience et ma transformation, ceux de la femme d'âge mûre qui se réincarne en chat. De la même façon que j'ai posé des gestes pour arriver à la création de l'installation *L'Envers des îles blanches*, mon désir était de présenter les protagonistes des nouvelles à travers leurs/mes gestes et leurs/mes actions.

### 2.2.5.1 Lire et écouter

Dès le début de la présentation, les spectateurs étaient invités à pénétrer directement dans l'espace du dispositif structuré par les pans de textes perforés. Bien que le public qui assiste au théâtre soit largement conditionné par les conventions théâtrales, il est devenu clair pour celui-ci qu'il n'était pas devant un décor mais face à des œuvres plastiques. Le son de la pluie que le public entendait en entrant dans la salle visait à le transporter ailleurs. Par expérience, je savais que les spectateurs n'allaient pas pénétrer directement dans l'espace de l'installation, principalement parce que l'espace de l'installation était dans une salle de théâtre et non dans une salle d'exposition. Cette ambiguïté faisait en sorte qu'à leur entrée dans la salle, les spectateurs n'avaient pas nécessairement de repères. Au cours de mes explorations dans l'espace de la salle, j'ai imaginé plusieurs scénarios : j'allais attendre le public à la porte pour ensuite entrer dans la salle avec eux. Danaé irait les chercher à la porte pour les conduire dans la salle; une guide/commissaire d'exposition (fictive) les accueillerait comme dans une galerie pour leur faire visiter l'exposition; trois placières feraient rentrer le public dans le noir par trois entrées différentes vers le centre de l'installation pour après allumer les éclairages...

Cependant, aucune de ces possibilités ne me semblait intégrer le public dans l'espace de l'installation de façon naturelle. Parce qu'il s'agissait d'histoires, quoi de plus naturel que de les lire ou les entendre. Ainsi, la solution retenue consistait à inviter les spectateurs à interagir avec les textes : de les lire, les faire lire et les entendre. Les visiteurs ont été ainsi invités à vivre une expérience dans le présent en partageant avec les performeuses le même temps et le même espace, celui de l'installation. Pas de temps autre, pas d'espace autre que celui que partageaient le public et les performeuses « dans la coprésence d'une représentation qui pourrait bien désormais ne plus mériter ce nom » (Danan, 2013, p, 13). À l'entrée du public, j'étais dans l'espace face au miroir qui était à côté de la robe-aux-oiseaux. La tête complètement couverte avec un capuchon fait de cheveux, j'étais dans le noir, isolée, marginalisée. Danaé était placée à l'opposé de moi, elle lisait les textes sur

les tissus perforés. Le public ne pouvait savoir si *le spectacle* avait commencé. Les visiteurs devenaient le centre d'attention, puisqu'un à un, ils étaient conduits par Danaé vers moi. Je demandais au visiteur qui me tenait par la main ou par le bras, de se diriger vers un des pans de textes perforés et de me lire le texte qu'il avait devant lui.

Dans ces actions, nous apparaissions tel que nous étions, nous n'incarnions pas des personnages. Le fait d'envahir physiquement l'espace individuel des visiteurs/spectateurs jusqu'au point de leur parler et de les toucher faisait en sorte de manipuler la construction spectaculaire. Sans compter que déjà, dans la disposition des éléments de l'installation performative, il n'y avait pas de distinction physique entre la scène et la salle. Les contacts avec les spectateurs (toucher, parler) étaient réels. Parfois, je reconnaissais la voix de gens qui m'étaient familiers. D'autres fois, ils m'appelaient par mon prénom, ils voyaient que j'étais dans une situation de fragilité et ils voulaient me rassurer. Je reconnaissais des accents : mexicain, colombien, français de France, une québécoise qui essayait de lire le texte en espagnol, même si elle ne connaissait pas la langue. Je ressentais la température de leurs corps, la dimension de leurs mains, la texture de leurs vêtements. Je les laissais lire un fragment de texte et après quelques secondes, je leur demandais de me conduire vers un autre visiteur. Les spectateurs se laissaient prendre au jeu, ils obéissaient au rôle qu'on leur demandait de jouer (Bouko, 2010, p. 70). En soi, il s'agissait là d'une expérience bien réelle, autant par la proximité que demandait l'action que par la relation qui s'établissait dans l'acte de lire. En effet, puisque cet objet épais qui couvrait ma tête m'empêchait de bien entendre et de projeter ma voix, mon accompagnateur/accompagnatrice et moi devions nous rapprocher de très près. Cette action performative était accomplie au présent par des visiteurs et des performeuses qui « ne font pas semblant d'être des personnages ». (Danan, 2013, p. 13) Les visiteurs et nous, les performeuses, ne représentons rien, sauf nous-mêmes en train de réaliser une action (lire/écouter). Nous étions « en représentation », mais nous ne représentons rien d'extérieur à nous.

### 2.2.5.2 Performer les mots

Tel qu'expliqué plus haut, certaines parties des textes ont été transposées en objets, en images et en sons. De la même manière, d'autres parties des textes ont été transposées en actions performatives. Dans le cadre de la présente recherche création, il m'a semblé que la meilleure façon de commencer le processus était de procéder, après une lecture analytique des textes choisis, à l'identification des actions/gestes corporels présents dans chacun des textes, comme le montre l'extrait suivant :

Ce soir-là, assis dans le jardin, nous savions qu'elle ne sourirait plus. Son air sérieux, son expression d'absence, sa manière obscure et volontaire de vivre dans son coin n'étaient peut-être qu'une douleur anticipée. Ils nous faisaient profondément souffrir, de même qu'elle nous avait souffrir le jour où nous l'avions vue s'asseoir dans son coin, qu'elle n'avait plus quitté. Nous l'avions entendue dire qu'elle ne déambulerait plus dans la maison. Au début, nous ne pouvions le croire. Nous l'avions vue, des mois durant, arpenter les pièces à n'importe qu'elle heure, la tête droite mais le dos voûté, sans s'arrêter, sans jamais se fatiguer. La nuit, nous entendions la sourde rumeur de son corps évoluer parmi les ombres, et peut-être nous est-il arrivé de rester éveillé dans le lit, écoutant son pas secret, le suivant, l'oreille aux aguets, dans toute la maison. (p. 60)

Actions présentes dans le texte :

*Ne plus sourire, avoir un air sérieux, avoir une expression d'absence, vivre dans un coin, s'asseoir dans un coin, rester dans un coin, déambuler/ne pas déambuler, arpenter les pièces, ne pas s'arrêter, ne pas se fatiguer, entendre une rumeur, un corps évolue dans le noir, rester éveillé dans un lit, écouter un pas secret, suivre un pas secret, avoir l'oreille aux aguets. (voir app. B).*

L'écriture des actions performatives s'est réalisée au fur et à mesure des explorations tant à partir du texte qu'à partir d'improvisations, puisant à même mon expérience personnelle et intime. J'ai donc alterné des explorations par lesquelles le texte dictait les actions (performance, gestuelle) et des explorations plus évoquées par les textes à partir de mon expérience personnelle. Au début, j'expérimentais les actions pour les actions elles-mêmes et, postérieurement, elles étaient explorées en relation avec l'espace installatif et avec les objets de l'installation. Ainsi, des actions



telles que *être là, pousser des cris angoissés, appeler chacun par son nom, prier, chanter, taper des mains, s'asseoir, tomber, etc.*, combinées à des sensations (*épouvante du vide, peur des ténèbres, etc.*) devenaient le point de départ d'expérimentations corporelles en atelier. Une session de travail ressemblait à ceci :

1. Réchauffement du corps.
2. Je place dans l'espace de répétition divers objets : une corde, un oreiller, l'intérieur d'un oreiller, une chaise.
3. Je décide de travailler sur l'idée d'« être là »
4. Je commence par occuper l'espace. Je suis là, je ne fais rien d'autre qu'*'être là*.
5. Je commence à utiliser les objets. Je prends plusieurs positions sur la chaise.
6. Selon le texte, je me concentre sur différentes parties de mon corps.
7. Je réalise des mouvements corporels en me concentrant sur mon dos, sur *la vie lente qui colle à mon dos, etc.*
8. Au cours des actions un objet me conduit vers un autre objet.
9. Des fois, ce sont les actions corporelles qui font sortir le texte, d'autres fois ce sont les mots qui dirigent les actions.
10. Parfois, l'objet dont j'ai besoin n'existe pas et alors je dois le créer parce que je l'ai visualisé au moment des actions.

Par exemple, un jour j'ai attaché à ma cheville, avec une corde, trois souliers dépareillés comme métaphore du train quotidien de la prostituée. Mais, comme ces objets n'étaient pas suffisants pour montrer le poids qu'elle portait sur ses épaules, j'ai construit une cape à laquelle j'ai accroché une multitude d'objets (souliers, brassières, petites culottes, sacs à main, souliers, etc.). Cette cape est devenue la métaphore du poids de son existence et en même temps elle était un objet littéralement lourd avec lequel je performais.

Comme je l'ai déjà mentionné, toutes les actions sont nourries de mon vécu. Ainsi, l'action *déambuler dans la maison + peur de ténèbres* me ramenait à mon enfance. Aux périodes de vacances chez ma grand-mère. Elle avait une maison gigantesque que je devais traverser, dans la noirceur, avant de sortir dans le patio que je devais aussi traverser à la lueur de la lune, pour arriver à la salle de bains, en plein milieu de la nuit.



### 2.2.5.3 La pute ou la vierge

L'écriture de la deuxième partie de la performance, travaillée à partir du texte de *La femme qui venait à six heures*, a été un défi pour moi. Probablement parce que la situation décrite dans la nouvelle est plus proche de la réalité : une prostituée vient d'assassiner son client. La forme dans laquelle elle est écrite est plus proche du théâtre : un dialogue entre la prostituée et José (son alibi). Au moment de faire l'adaptation pour la performance, tout s'est réduit au dialogue entre les deux personnages. J'ai ainsi commencé les explorations en compagnie de Pierre-Yves Serinet, qui interprétait le personnage de José. Nous travaillions dans l'espace et avec des objets présents dans le texte (un comptoir vitré, un tabouret, une fenêtre). Cependant, puisqu'il s'agissait d'un dialogue dans une situation bien réelle, nous restions limités par le texte. Sans compter qu'à ce moment, j'ai demandé à Michel Chapdelaine d'être mon coach de jeu. Il travaille avec « des vrais acteurs » donc, incarner le personnage était très important pour lui. Il me demandait de « jouer la prostituée », de « séduire » mon partenaire de jeu. Nous avons essayé toute sortes des possibilités : jouer seulement en faisant des bruits, en langues imaginaires, dire le texte comme si nous étions des animaux, José était infirme (pour montrer sa laideur), nous utilisions des masques.

Rien ne fonctionnait. La direction théâtrale ne convenait pas à mes objectifs de performeuse. Je n'arrivais pas à *faire* la prostituée. Je ne voulais surtout pas tomber dans des clichés. Ma recherche ne consistait pas à faire semblant d'être une prostituée, mais à réussir à transmettre son dégoût, son désarroi. Faire voir, faire sentir au public le désespoir, la rage qui l'a poussée à assassiner son client. Ce sentiment de soumission, de rage et de révolte envers les hommes, m'a ramenée à mes années d'enfance et de jeunesse en Colombie. J'ai vécu jusqu'à l'âge de 23 ans à Bogotá, dans un milieu extrêmement machiste. J'ai grandi dans un foyer où l'homme de la maison (mon père) faisait la loi. Durant mon adolescence, j'ai dû supporter une main baladeuse dans l'autobus qui me conduisait à l'école. Dans ma

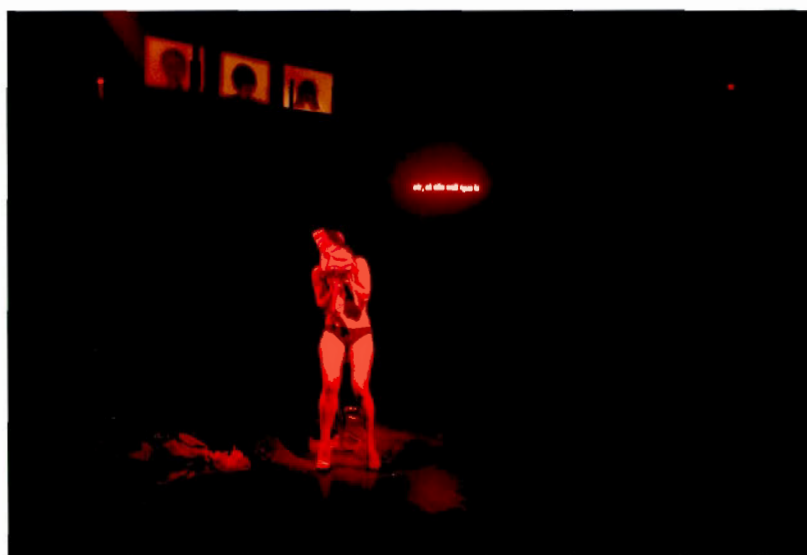
jeunesse à Bogota, les garçons nous disaient toute sortes de choses dans la rue. Pour les hommes en Colombie, nous les filles, nous étions soit *des vierges*, soit *des putes*. La violence familiale, l'abus sexuel et l'abus de pouvoir masculin, étaient et sont encore aujourd'hui trop courants. Ici à Montréal, il y a seulement quelques jours, mon amie s'est fait traiter de « pute » par un homme parce qu'elle lui avait dit d'arrêter de la suivre dans la rue. Ce sont le sentiment de révolte et le désir de parler au nom de toutes les femmes violentées qui m'ont encouragée à m'exprimer à travers le témoignage de cette femme qui a eu la force de tuer un homme pour enfin vivre librement. C'est ainsi que pour la performance, j'ai réduit le texte à l'essentiel, c'est-à-dire aux extraits où la prostituée exprime les sentiments de dégoût qui la poussent à tuer son client :

Demain je pars, et je te jure que je ne t'embêterai plus jamais.  
 Je l'ai décidé il y a un instant. Tout à l'heure, je me suis brusquement rendu compte que c'était dégoûtant.  
 Ça fait un bout de temps que je m'en suis aperçue. Mais je viens seulement de m'en convaincre. Les hommes me dégoûtent.  
 Tu ne crois pas que l'on devrait laisser tranquille une femme qui a tué un homme parce qu'après avoir couché avec lui, elle sent qu'il la dégoûte, que tous ceux qui ont couché avec elle avant, la dégoûtent?  
 Et si la femme dit à l'homme qu'il la dégoûte en le voyant se rhabiller parce qu'elle se souvient qu'elle s'est vautrée avec lui tout l'après midi et qu'elle sent que ni le savon ni le crin ne pourront faire disparaître son odeur?  
 Et si, quand la femme lui dit qu'il la dégoûte, l'homme arrête de s'habiller et se précipite de nouveau sur elle pour l'embrasser et que...Mais, et s'il le faisait? Si l'homme n'est pas correct et qu'il le fait et qu'alors la femme éprouve un dégoût à en mourir et sait que la seule façon d'en finir avec tout ça, c'est de lui filer un coup de couteau par en dessous?  
 Bon, bon, d'accord. Mais, s'il le faisait? Imagine qu'il le fasse. Tu n'es qu'un pauvre type. Tu ne comprends rien à rien. Allez, dis oui, dit que la femme devait le tuer.  
 C'est pas de la légitime défense, ça?  
 José! Je t'ai dit que je partais demain et tu ne m'as rien répondu.  
 Loin, là où il n'y a pas d'homme qui veulent coucher avec une femme. (p. 95-98)

Comme j'allais être seule sur scène, j'ai transformé le dialogue entre la femme et José en monologue ou plutôt en un dialogue avec le public. Je souhaitais que le public se sente concerné, puisqu'au tout début de la performance j'interagissais avec lui en offrant mes services, comme s'ils étaient des clients potentiels. Cette séquence arrive en même temps que la séquence dansée de musique cubaine. Le rythme de la danse est très rapide et le chant très fort, ce qui m'oblige presque à

crier. La performance physique, la musique, le rythme, la tonalité de la voix, la musicalité de la langue espagnole ainsi que l'esthétique visuelle prédominent sur le texte en tant que moyens de communication (Figure 2.13).

La dimension performative de l'énonciation est renforcée par la diction. Les textes de García Márquez sont en espagnol à l'origine, mais deux des trois parties de la performance sont présentées en français. La matérialité des mots est mise en relief par le grain de la voix et l'accent. À certains moments, le texte devient incompréhensible et mon énergie et ma présence prennent le dessus. Cette matérialité est encore plus évidente au moment où, dans la deuxième partie de la performance, le texte est énoncé en espagnol, ce qui m'a permis d'exploiter les sonorités et l'intonation de ma langue maternelle. Cela a sans doute eu un effet notable sur la perception de ma performance aux yeux des spectateurs, qui ne m'avaient jamais entendue m'exprimer en espagnol. La traduction française du texte qui circule sur le panneau lumineux n'est pas complètement synchronisé avec le texte que je prononce.



**Figure 2.13** L'esthétique visuelle comme moyen de communication.

Selon Jeanne Bovet (citée par Bouko, 2010), l'utilisation de plusieurs langues conduit à la « déréalisation de la parole » : la dimension sensorielle de la parole est mise de l'avant pour toucher la sensibilité du public. « La fonction linguistique est couplée à un effet sensoriel indépendant du contenu dramatique » (p. 60). Pour sa part, Féral (2011) constate que tant en Amérique qu'en Europe, il semblerait que « le texte ne pose plus de problème; il a repris tous ses droits sur la scène, [...] quelle que soit la façon dont ce texte est décliné. Paradoxalement, si c'est du côté américain que le texte est déstructuré, haché menu, fait de collages et de montages, c'est du côté français qu'il est envisagé comme souffle et voix, comme poésie, rythme, sonorité; qu'il est donc performé au sens plein du terme... » (p. 131). Le texte est fragmenté, construit à partir de "micro-séquences", par couches successives. Les signes ne sont pas là pour nommer mais pour "ouvrir des voies multiples dans lesquelles l'imaginaire du spectateur peut s'aventurer" (p. 242).

#### **2.2.5.4 La réincarnation**

D'autres séquences performées comme celles de la mort et la métamorphose d'Ève, ont été le résultat d'un processus d'introspection. La réincarnation d'Ève, son changement d'état, est décrite dans le texte de la façon suivante :

Sur sa langue, la salive s'était épaissie. Une gomme dure collait à ses dents, à son palais, descendait dans sa gorge sans qu'elle pût la retenir. Pour la première fois elle éprouvait un désir différent de la soif, un désir supérieur. L'espace d'un instant, elle en oublia sa beauté, son insomnie et sa frayeur absurde. Elle ne se reconnaissait plus [...]. Sa nouvelle vie était un isolement complet, une impossibilité totale d'éprouver la moindre sensation. Pourtant, à tout moment elle sentait une vibration la parcourir, un frisson l'inonder comme pour lui signifier qu'un autre univers physique se mouvait en dehors du sien [...]. Il y avait une seconde à peine – pour notre monde temporel – que le passage avait eu lieu, de sorte qu'elle commençait à peine à entrevoir la nature de son nouvel univers. Autour d'elle tout n'était que ténèbres [...] son angoisse augmenta lorsqu'elle se sut plongée dans une brume épaisse et impénétrable [...]. Non, ce n'était qu'un changement d'état, un passage normal du monde physique à un monde plus simple, moins rude, où toutes les dimensions ont été abolies [...]. Les insectes sous sa peau ne la faisaient plus souffrir. Sa beauté n'était plus que ruines. Maintenant dans ce milieu élémentaire, elle pouvait être heureuse...(p. 49-50)

La séquence performative, inspirée par le texte *Ève à l'intérieur de son chat* a été construite comme un rituel à partir de mon vécu personnel. En effet, durant le même période de ma recherche de mémoire-crédation à l'UQAM, j'étais en train de vivre un moment important autant au niveau personnel que professionnel. Comme la femme du récit, j'étais en train de vivre « le passage » de la jeunesse à la maturité. Je tenais à vivre mon propre rite de passage à travers la réincarnation d'Ève. Je serais la prêtresse de mon propre rituel, j'allais performer mon propre rituel. Il est important de dire que la séquence performative a été créé comme un rite, inspirée autant des images et des actions dans le texte que de mon vécu personnel. C'est plus tard, lors de l'écriture du mémoire, que je l'ai décortiqué et analysé en tant que rituel et non l'inverse. C'est-à dire que je ne suis pas partie du concept de rite de passage pour construire la séquence performative, mais que la reconnaissance de la forme du rituel s'est faite à partir de la création.

Nous devons à l'ethnologue et folkloriste français Arnold van Gennep (1960) le concept de rites de passage; il est le premier qui a pris en compte leur universalité. Chaque passage d'un état à un autre nécessite, pour ainsi dire, une étape intermédiaire, des paroles, une initiation. Pour « être accueilli », il faut préalablement « être séparé ». Un rite de passage est un type de rite marquant le changement de statut social ou sexuel d'un individu, comme la puberté sociale, la naissance, la mort ou la ménopause : « The life of an individual in any society is a series of passages from one age to another from one occupation to another. Wherever there are fine distinctions among age or occupational groups, progression from one group to the next is accompanied by special acts [...]. » (p. 49-50). Selon van Gennep, les rites de passages peuvent être subdivisés en *rites of separation* (enterrements), *transition rites* (gestation) et *rites of incorporation* (mariages). Le rite de passage se déroule le plus souvent en trois étapes, qui incluent « preliminal rites (rites of separation), liminal rites (rites of transition), and postliminal rites (rites of incorporation), in specific instances these three types are not always equally important or equally elaborated » (p. 11).



Aujourd'hui, un intérêt de plus en plus grand se manifeste pour le caractère ethnographique du rituel. Dans son article *Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales* (2005), Christoph Wulf considère les rituels comme les formes les plus efficaces de la communication humaine. En effet, le rituel est producteur de liens non seulement entre les communautés et ses membres, mais aussi entre les cultures. Les rituels sont compris comme des espaces culturels performatifs. Ils permettent d'ordonner et d'interpréter le monde, de construire et de vivre les rapports humains. Ils fondent la continuité et la transformation des communautés ainsi que les expériences de transition et de transcendance. Même en des temps où l'incohérence grandit, l'ancrage des rituels dans le monde vécu avec un contenu social, éthique et esthétique continue de garantir une certaine sécurité.

Selon Wulf dans la mesure où les rituels sont des mises en scènes et des représentations de corps, ils ont habituellement plus de poids dans la communication que de simples discours. Entre autres, ils garantissent la cohésion émotionnelle et symbolique de ces communautés, ils créent de l'identification en garantissant aux membres d'une communauté une cohérence temporelle et en produisant de la continuité, ils aident à surmonter les crises liées au domaine de la vie et de la mort. Ils ont une fonction magique transcendantale dans la mesure où ils garantissent la communication avec l'« Autre », le sacré. Enfin, ils développent la subjectivité en donnant à l'individu la possibilité de faire l'expérience de soi et de se développer par le biais des dispositifs sociaux.

Après avoir vécu au Québec pendant la moitié de ma vie, je me suis identifiée à Ève voulant se transformer pour accéder à un nouvel univers. C'est pourquoi la séquence performative travaillée à partir du texte d'Ève cité ci-haut a été tissée comme un rite de passage en trois étapes. J'ai écrit entre guillemets la citation qui, dans le texte, marque chaque étape :

1. Étape préliminaire (rite de séparation) : le désir du changement/constatation du changement.  
« Pour la première fois elle éprouvait un désir différent de la soif, un désir supérieur. »
2. Étape liminaire (rite de transition) ou moment où s'effectue l'efficacité du rituel, à l'écart du groupe.  
« À tout moment elle sentait une vibration la parcourir, un frisson l'inonder comme pour lui signifier qu'un autre univers physique se mouvait en dehors du sien. »
3. Étape post liminaire (rite d'incorporation) ou le moment d'intégration dans le nouveau groupe.  
« Non, ce n'était qu'un changement d'état, un passage normal du monde physique à un monde plus simple, moins rude, où toutes les dimensions ont été abolies [...]. Les insectes sous sa peau ne la faisaient plus souffrir. Sa beauté n'était plus que ruines. Maintenant dans ce milieu élémentaire, elle pouvait être heureuse... »

J'ai incorporé à ce rite des objets qui étaient déjà dans l'espace de l'installation comme le miroir et le capuchon fait avec des cheveux. D'autres éléments ont été réactivés, comme la cendre. Et pour finir, de nouveaux objets ont été intégrés au rituel, tels le verre cassé et les papillons jaunes. Le rite de passage commence au moment où je constate, devant le miroir, les changements qui se mettent en place. Cette étape correspond dans mon cas (et dans celui d'Ève) au moment de crise causée par la perte de la jeunesse. Je suis enroulée de la corde qui me donne un air bestial. Le processus de transformation commence à partir du moment où je suis au sol. Peu à peu, à travers des mouvements spasmodiques évoquant *les insectes* dans tout mon corps, et qui vont en s'intensifiant, je donne à voir ma transformation qui prend fin au moment où *les insectes sous la peau ne me faisaient plus souffrir* (figure 2.14). À ce moment, qui n'est jamais le même, tout s'arrête et je mets sur ma tête le capuchon noir qui me couvre complètement.



Figure 2.14 La métamorphose

Ici, le seul moyen possible de communication est le corps (ses tensions, ses spasmes, son énergie, ses gestes, ses désirs, ses frissons). Dans le noir, accompagnée d'Ève, je continue mon voyage, mon passage vers cet « autre univers », « ce monde plus simple, moins rude, où toutes les dimensions ont été abolies »; jusqu'au moment où je me découvre la tête et tombe inerte au sol. À ce moment, mon double trace le contour de mon corps avec des cendres (pour marquer le moment de la séparation, de la mort symbolique, de la perte). Le symbolisme des cendres est ambivalent. La cendre étant ce qui reste de ce qui a été vivant, elle nous renvoie à notre condition humaine éphémère. Elle symbolise ainsi la mort. Néanmoins, les cendres sont un excellent engrais, elles évoquent de la même manière la nourriture nécessaire à la vie, une énergie qui régénère et purifie. (Chevalier, 1982) Après que Danaé ait terminé de tracer le contour de mon corps avec les cendres (*l'enfant n'était qu'une poignée d'arsenic mêlée à de la cendre sous une lourde dalle de béton*), je me lève et remplis de fragments de verre brisé transparent la silhouette de mon corps tracée au sol avec les cendres (renaissance/ rite d'incorporation). Le rituel finit au moment où Danae place sur mon corps (les objets du rituel) et des papillons jaunes (figure 2.15).



Figure 2.15 La mort (la réincarnation)

Ici, il faudrait dire qu'au début des explorations de la mort et la renaissance d'Ève, je pensais réaliser des actions dans un bain transparent, lequel évoquait pour moi en même temps le cercueil, le corps et l'eau qui purifie. Cependant, pour des raisons économiques et logistiques, cela s'est avéré trop difficile à réaliser. Je devais donc trouver une façon plus efficace de présenter notre transformation, celle d'Ève et la mienne. Le bain m'intéressait parce que c'était un objet qui faisait allusion au corps, à la nudité et à l'intimité. En regardant les œuvres de l'artiste polonaise Magdalena Abakanowicz, qui crée des formes de corps en pressant des fibres avec de la colle sur un moule de plâtre, j'avais l'idée de mouler mon corps de la tête aux pieds pour ensuite faire une copie en résine transparente. L'objet que symboliserait la transformation devait être fragile comme notre existence et transparent comme notre nouvel état après *le passage*. Cette idée était sur le point de se réaliser avec la collaboration d'un technicien. Cependant, ce dernier n'a pas pu accomplir le travail pour des raisons personnelles. Je devais, en conséquence, continuer à réfléchir. Il était clair pour moi que l'objet devait évoquer le corps, la fragilité, la transformation. J'ai relu la nouvelle d'Ève pour la énième fois. La mort, le changement d'état, la transformation, la renaissance étaient les idées centrales du récit.



Lors d'une session d'explorations en studio, j'ai utilisé une craie pour écrire sur le plancher des extraits de textes. À un moment donné, j'ai tracé à la craie le contour de mon corps qui gisait au sol. Cette image m'a fait penser aux contours d'un corps tracé à la craie dans une scène de crime (la mort). Le cristal brisé décrit dans les trois récits évoquait la matière transformée (le corps, ses blessures). Les paillons jaunes, image que l'on retrouve dans l'écriture de García Márquez comme seraient utilisés comme métaphore de la renaissance et de la transformation.

Selon van Gennep (1960), tout espace peut devenir lieu de manifestation et d'organisation d'un rituel. L'espace de l'installation performative *L'envers des îles blanches* est devenu un lieu de rituel. Pour cette partie de la performance, les actions (les rites) prenaient le temps qu'elles devaient prendre : le rite est aussi la définition d'un temps différent qu'un temps ordinaire, un temps suspendu. Ce temps et cet espace autres, différents sont clairement dépeints dans les textes de García Márquez :

« Mais maintenant, dans sa nouvelle vie, hors du temps et de l'espace, elle était plus tranquille. Elle savait que là-bas, dans son ancien monde, tout continuerait de fonctionner sur le même rythme, que l'aube n'était pas encore rentrée dans la chambre et que ses objets, ses meubles, ses treize livres favoris, étaient à leur place. » (p. 45- 46)

« [...] avait-elle déserté l'immense cauchemar de l'insomnie pour pénétrer dans un monde étrange et inconnu où toutes les dimensions avait été abolies? » (p. 46)

« Alors, elle comprit que trois mille ans s'étaient écoulés depuis le jour où pour la première fois elle avait eu envie de manger une orange. » (p.54)

Il faut préciser ici que toutes les actions du rituel étaient accompagnées de sons : ma voix enregistrée qui se transformait au fur et à mesure que la réincarnation (le passage) avançait, des fragments de texte criés, des sons en direct (respiration, grognements) ou des sons réels augmentés par des enregistrements (le bruit très doux des cendres versées très lentement sur le sol était augmenté dans la bande sonore). J'ai cherché ainsi à questionner mon rapport au texte à travers sa manipulation (ou plutôt la transformation des sons qui le composent). Le texte acquiert une matérialité *virtuelle* : les phrases ne sont pas directement prononcées



par moi, mais enregistrées et manipulées préalablement à l'ordinateur puis émises par les hauts-parleurs placés dans la salle.

Durant le rituel, le texte devenu matière sonore (le texte écrit devenu fichier audio) remplit l'espace performatif et se confond avec les sons corporels que je produis : respiration saccadée et intense, grognements, sifflements, frottements. En effet, ma tête est complètement couverte d'un épais capuchon qui, au fur et à mesure que le rituel de la réincarnation s'intensifie, m'empêche de respirer. La parole devient indépendante : l'énonciation du texte se déplace de la bouche au corps tout entier. Ce qui m'intéressait était de montrer la transformation d'Ève, la mienne, habiter l'espace de l'installation devenu lieu de manifestation et d'organisation du rituel. Lors de la performance, les temps sont longs, cela dure ce que cela doit durer. Il n'y a pas de narration, de fable ou de personnage, les visiteurs sont face à « un évènement brut, auquel ils assistent ou plutôt qu'ils vivent, en témoins de ce surgissement, comme un évènement du monde » (Danan, 2013, p, 19).

*L'envers des îles blanches* repose sur mon engagement personnel et sur mon implication directe en tant que performeuse et créatrice. Cet engagement va jusqu'à la mise en danger (à mon avis pas très grand, même si j'ai eu plusieurs coupures qui ont saigné durant la performance) puisque les morceaux de verre cassé avec lesquels je joue pendant les longues minutes que dure la création de la silhouette sont des « vrais morceaux » de verre cassé. Une fois encore, ici, le réel et mon vécu personnel sont évoqués dans l'action scénique (performative). Le personnage d'Ève est imprégné de mon identité (ou moi de l'identité d'Ève). Sans compter que Danae, l'autre performeuse, est ma vraie fille. Nous sommes mère et fille célébrant le rite de passage de la perte / transmission de la beauté de génération en génération :

Elle maudissait ses aïeules. Les coupables de son insomnie, c'étaient elles. Elles qui lui avaient transmis cette beauté immuable, parfaite, comme si, une fois mortes, les mères avaient secoué et rajeuni leur visage pour le greffer sur le corps de leurs filles. Comme si un visage, toujours le même, s'était transmis de femme en femme, avec les mêmes oreilles, le même nez, la même bouche, le même fardeau d'intelligence, et que toutes l'eussent irrémédiablement reçu tel un douloureux patrimoine de beauté... (p. 43)

Tout au long de la présentation, la performance est un produit de la tension entre ce qui nous appartient en tant qu'individus / femmes et ce qui appartient aux personnages. Nous montrons nos émotions et nos individualités en même temps que nous *donnons à voir* les femmes des récits. L'exploitation de notre vécu en tant que femmes (mère-fille) vise à créer un sentiment de proximité avec les spectateurs; ils sont en communion avec nous, sans l'intermédiaire des personnages.

Approcher le texte au même titre que les autres matériaux de l'installation performative (corps, objets, son) pour « agir sur les nerfs », « s'adresser aux sens » (Artaud, 1964), unifier l'art et la vie, la salle et la scène, l'auteur et le metteur en scène, m'a permis de travailler de manière organique toutes les composantes de l'installation performative grâce à un aller-retour constant entre le texte et la scène ou plutôt, dans ce cas-ci, l'espace installatif / performatif. L'utilisation du texte en tant que matériau m'a permis de développer une dramaturgie visuelle multi-sensorielle où sont assemblés et juxtaposés une abondance de signes, que le public est invité à saisir à travers l'intellect et/ou les sens. Malgré le fait que l'esthétique visuelle soit privilégiée, les différents signes se côtoient sans aucune hiérarchie. Dans ce dispositif plastique, où même le texte devient image, le regard et la sensibilité des assistants sont sollicités à plusieurs niveaux, afin que la durée de l'installation performative soit vécue, autant par eux que par les performeuses, comme une expérience véritable.

## CONCLUSION

Ce mémoire-création a comme origine la prise de conscience de la rencontre entre l'écriture de Gabriel García Márquez et ma pratique en arts visuels. La lecture de la biographie de cet écrivain colombien, son parcours personnel et artistique, son engagement social et politique, et son amour pour la culture colombienne et latino-américaine, ont réveillé en moi le désir de replonger dans son écriture. Après trois années de travail intensif, il serait faux d'affirmer que je me *suis inspirée* de ses textes, je dirais plutôt que ce mémoire-création est le résultat d'un dialogue entre deux esprits qui se sont rencontrés sur le chemin de la création.

Le premier chapitre aura servi à mener une traversée autoethnographique de ma démarche artistique. En 2002, après avoir hab  t   pendant dix ans au Québec, j'ai été amenée à Mexico où j'ai vécu et pratiqué mon art durant deux années. Ce séjour est certainement un point tournant dans mon approche de la création, car il a favorisé le passage d'une pratique multidisciplinaire à une pratique clairement interdisciplinaire, principalement, et ce, grâce à l'intégration de la performance dans mes   uvres. Ce désir de m'affirmer en tant que femme et artiste se concrétisait ainsi non seulement en tant que performeuse mais aussi par la prise de parole en tant que femme artiste, dans des comités d'administration de centres d'artistes, des tables rondes, des conférences et autres. L'action performative, pour moi, est un acte de prise de parole, souvent au nom de femmes qui sont confinées au silence, en raison du contexte sociopolitique dans lequel elles vivent, au Mexique ou en Colombie notamment, ou parce qu'elles sont ouvrières, déplacées, victimes du machisme ou de la guerre.

À partir de mes réflexions sur les enjeux de l'intégration de la performance dans l'espace-temps d'une œuvre plastique installative, j'ai pu mettre en perspective comment ma recherche artistique s'articule et s'appuie sur des formes qui sont propres aux concepts d'installation, de performativité (le théâtre performatif) et de rituel. Il est intéressant de noter qu'à cette étape de ma démarche, bien que mes créations intégraient la performance, elles étaient considérées comme des installations visuelles et étaient exposées principalement dans des galeries et des centres d'artistes. Forte de ma réflexion théorique, je peux aujourd'hui mieux définir ma pratique artistique et rendre compte de ce double caractère de mes œuvres interdisciplinaires, qui sont à la fois des installations visuelles et des installations performatives. Avec la place de plus en plus importante qu'occupe la performance à l'intérieur de mes installations, je ne peux que constater que cette dernière agit comme catalyseur du dialogue entre les différents langages artistiques que j'adopte (la vidéo, le son et les différents éléments de l'installation). De plus, mes performances prennent souvent la forme de rituels: rite d'enterrement pour les femmes de Ciudad Juárez et rite de transformation pour les femmes de *Faits du même sang*.

M'intéressant de plus en plus au texte (témoignages de femmes ou textes poétiques) en tant que matériau de travail pour la création de mes œuvres, le contexte de la maîtrise m'a servi de prétexte pour me lancer de façon décisive dans la création d'une installation performative où les *écritures* occuperaient une place prépondérante. Au fil de ma lecture des trois nouvelles de García Márquez, je m'interrogeais sur les façons d'intégrer le texte tant dans l'espace-temps de l'installation que dans la performance, sans que celle-ci ne devienne une représentation et que la performeuse ne se transforme en personnage. Par l'autoanalyse de l'œuvre en train de se faire de *L'envers des îles blanches*, qui m'a amenée à porter une attention à la démarche artistique que j'ai développée au cours de mes années de pratique, j'ai pu dégager et mieux comprendre les différentes



stratégies utilisées afin d'intégrer le texte littéraire dans l'œuvre interdisciplinaire et expliciter ma démarche de création.

En adoptant une attitude expérimentale où se combinent approche théorique et expérience personnelle, j'ai pu mettre en évidence les doutes, les réflexions, les choix formels et conceptuels pendant le processus créatif de l'installation. J'ai pu aussi cerner quelques difficultés à arrimer le texte à la performance. Par exemple, lorsque le texte prenait l'allure d'un texte théâtral (construit avec des dialogues), s'établissait une trop grande proximité avec l'idée de personnage et conséquemment inhibait la performance. C'est en le fragmentant et en l'incarnant à partir de mon vécu personnel que j'ai finalement réussi à le performer. Quand le texte était plus poétique, j'arrivais à le transposer aisément en images visuelles et sonores et à me concentrer sur les actions corporelles.

Utiliser le texte littéraire comme texte-matériau pour créer une installation performative consiste à extraire des images, des sons (bruits) présents dans le texte, et à partir des actions qui y sont décrites. Mais c'est aussi un catalyseur pour que d'autres images fassent leur apparition, d'autres sons, d'autres actions, en fonction de ma propre sensibilité. Il ne fait nul doute que l'installation performative n'est pas une illustration du texte. Je ne la considère pas non plus comme une adaptation ou une réécriture. Je la conçois plutôt comme une *transposition* visuelle, sonore et performative du texte. En effet, en tant que matière de création, le texte littéraire se dissout dans l'installation performative. Et à l'inverse, l'installation performative est imbibée du texte. En somme, *L'envers des îles blanches* est le résultat du dialogue entre l'écriture de García Márquez et ma pratique en arts visuels. Pour qu'un art réveille l'imaginaire, suscite des sentiments, des émotions, et attise la curiosité, je crois profondément que l'artiste doit plonger au plus profond de lui-même. C'est en ce sens que *L'envers des îles blanches* est imprégnée de mon vécu personnel. De plus, les actions performatives étaient accomplies au présent, par nous, les performeuses, qui ne faisons pas semblant d'être des personnages.



Nous ne représentons rien d'extérieur à nous, sauf nous-mêmes en train de réaliser les actions.

Ce mémoire-crédation a aussi été le cadre propice à l'analyse de ma pratique à partir d'une perspective autoethnographique. Je suis née en Colombie, je vis au Québec et je suis femme. J'habite dans une société *multiculturelle* où je suis non seulement ce que je crois être, mais aussi ce que les autres croient que je suis. Je cohabite avec d'autres groupes ethniques auxquels je m'identifie ou auxquels on m'associe. J'assume ce que je suis, mes origines sociales et mes racines culturelles sont non seulement importantes pour moi mais aussi une grande source d'inspiration. J'aime la musique folklorique, les danses latino-américaines, la langue espagnole, la culture populaire. Mon univers a été *moulé* par l'Amérique Latine, mais il ne se limite pas à cela, surtout après avoir vécu plus de vingt ans au Québec. En tant qu'artiste d'origine colombienne habitant dans une société multiethnique et multiculturelle, je puise à diverses sources culturelles (dont la langue) pour parler de mon identité individuelle, sociale et culturelle.

J'ai constaté qu'il était difficile pour le public de se départir de ses habitudes de spectateur. Malgré le fait que j'aie réfléchi à la façon de le rendre plus libre et actif en abolissant la frontière entre l'espace scénique et la salle, en lui permettant de déambuler librement dans l'espace de l'installation, le public adoptait systématiquement un point de vue unique par rapport aux actions scéniques. Certes, quelques personnes ont pris la liberté de déambuler un moment dans l'espace, mais assez rapidement elles tendaient à rester à un endroit précis ou même à s'asseoir, se déplaçant seulement si cela devenait impératif pour apprécier la performance.

Mener à terme cette recherche-crédation m'a permis de constater qu'il est possible d'utiliser un texte littéraire comme matière dans la création d'une œuvre interdisciplinaire. Je ne pourrais ici décrire les caractéristiques qu'un tel texte devrait avoir. Par contre, je peux affirmer que, dans le cas de ma recherche, il a été

fondamental que le texte soit riche en images poétiques (visuels et sonores). *L'envers des îles blanches* reste, selon moi, une proposition parmi d'autres, d'intégration du texte dans l'œuvre interdisciplinaire. Sans doute pourrai-je proposer d'autres créations à partir des mêmes récits ou d'autres propositions pourraient être faites selon la vision et la sensibilité d'autres créateurs.

À la lecture d'*Une odeur de goyave*, je n'ai pas été surprise de lire la réponse suivante de García Márquez à la question de Apuleyo Mendoza:

-Où se situe pour toi le point de départ d'un livre?  
 -C'est d'abord une image visuelle. Chez d'autres écrivains, le livre naît d'une idée, d'un concept. Moi, je pars toujours d'une image. *La sieste du mardi*, que je considère comme ma meilleure nouvelle, est née de la vision d'une femme et d'une fillette vêtues de noir, avec un parapluie noir, qui marchaient sous un soleil brûlant dans un village désert. » (Mendoza, 1982, p. 35)

Je pars, moi aussi, des images pour la création de mes œuvres. Mon travail se fonde sur ce que je ressens du contexte social dans lequel je me trouve, que se soit au Mexique, à Bogota ou à Montréal. Mais cela n'est pas suffisant pour créer des œuvres d'art. Il faut dépasser l'anecdote et l'individuel pour toucher l'universel. Aussi, l'aspect poétique (visuel) et le savoir-faire (la technique) sont pour moi aussi importants dans la réalisation des œuvres que l'aspect politique et social. Sans compter que dans mon travail, il y a aussi une bonne dose de recherche sur le sujet dont je veux traiter dans une œuvre. Je me définis comme une survivante, une guerrière. Une femme artiste engagée. Mes préoccupations personnelles sont étroitement liées à mes préoccupations esthétiques, sociales et politiques. Dans ma pratique artistique, les thèmes du pouvoir et de la domination sont sous-jacents, mais aussi ceux de la revendication et de la résilience. Gabo est mort l'année passée, le 17 avril 2014. Cet essai, qui est en soi une création, ma rencontre avec lui ainsi qu'avec les autres artistes que j'ai croisés au long de ma recherche m'ont aidée à tracer mon chemin, à écrire quelques pages de plus de ma propre histoire.

## **APPENDICE A**

### **FICHE TECHNIQUE DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE *L'ENVERS DES ÎLES BLANCHES***

**Conception et réalisation de l'installation:** Claudia Bernal

**Adaptation des textes et mise en scène:** Claudia Bernal

**Performance:** Claudia Bernal et Danae Serinet

**Danse et chorégraphie :** Danae Serinet et Luis Alberto Cabanzo

**Conseiller à la dramaturgie:** Michel Chapdelaine

**Composition électroacoustique et spatialisation sonore:** Thierry Gauthier,  
assisté de Julien Denhez et Sebastián Forero

**Éclairages:** Cédric Delorme-Bouchard

**Assistant à la réalisation vidéo et régie vidéo:** Andrés Salas

**Assistant à la production et direction technique:** Pierre-Yves Serinet

## APPENDICE B

### EXEMPLE DE L'UTILISATION DU TEXTE POUR DETERMINER LES DIFFERENTS ÉLÉMENTS DE L'INSTALLATION-PERFORMANCE

#### Adaptation de *La douleur des trois somnambules* (1949)

Je suis là.

Je ne pourrai pas m'habituer à cette vie lente qui a oublié la douceur et n'offre d'autre charme que cette dure solitude de ciment que colle à mon dos.  
Moi aussi j'ai eu une enfance. Mon toucher a déjà été sensible à la fraîcheur anticipée de la pluie, et une ombre inattendue a toujours escorté le profil de mon corps.

Tout cela, et bien d'autres choses encore, ils l'ont compris l'après-midi où ils se sont aperçus que par-delà mes effrayantes ténèbres, je suis tout à fait humaine.

Je ne sourirai plus.

Je veux demeurer seule, assise dans mon coin sombre, à nouer mon ultime tresse qui semble être la seule chose capable de survivre à mon évolution vers une métamorphose bestiale.

Pourtant, ce soir, c'est différent.

Je ne sourirai plus.

Et eux qui me connaissent si bien, ils ont maintenant la certitude que le cauchemar est devenu réalité. Si au moins ils avaient le courage de désirer ma mort. Mais ils me veulent ainsi, laide et glaciale, telle une contribution mesquine à leurs défauts les plus intimes.

Je me suis habituée à vivre dans une seule dimension, en ligne droite, incapable peut-être, de concevoir que l'on ne puisse connaître à demi mes vices et mes vertus. Depuis plusieurs années déjà, ils savaient tout. Et lorsqu'un matin, après s'être levés, ils m'ont trouvée à plat ventre dans la cour, raide et immobile, mordant la poussière, ils n'en ont pas été étonnés (vidéo du rêve)

Je ne sais pas comment je suis arrivée dans la cour. Indisposée par la chaleur, j'ai entendu le chant aigu et strident d'un grillon qui semblait vouloir abattre le mur de ma chambre et, la joue contre le sol en ciment, je me suis souvenue des prières du dimanche.

Ils savaient cependant que je ne pouvais me souvenir d'aucune prière, de même qu'ils ont compris plus tard que j'avais perdu la notion du temps.

Je me suis endormie en soutenant de l'intérieur le mur que le grillon poussait au-dehors, et je dormais profondément lorsque quelqu'un m'attrapant par les épaules, avait écarté le mur pour me tourner face au soleil.

Assis dans le jardin, ils savaient que je ne sourirai plus. Mon air sérieux, mon expression d'absence les faisaient profondément souffrir le jour où ils m'ont vue m'asseoir dans mon coin, que je n'ai plus quitté.  
Je ne déambulerai plus dans la maison.

J'arpentais les pièces à n'importe quelle heure, sans m'arrêter, sans jamais me fatiguer. La nuit, ils entendaient la sourde rumeur de mon corps évoluer parmi les ombres, et peut-être leur est-il arrivé de rester éveillés dans le lit, écoutant mon pas secret, le suivant, l'oreille aux aguets, dans toute la maison.

J'ai vu le grillon dans l'ovale du miroir comme englouti par la transparence solide, et j'ai traversé la surface de verre pour l'attraper.

Ils ont fait lessiver les murs, donné l'ordre de tailler les arbustes du jardin, et ce fut comme s'ils avaient nettoyé le silence nocturne de ses minuscules saletés. (Nous ne l'avons plus entendue marcher ni parler des grillons jusqu'au jour où, après le souper, elle nous a regardés, s'est assise sur le ciment du sol, les yeux rivés sur nous)

Je resterai assise ici.

Tout cela est maintenant un passé lointain et ils se sont habitués à me voir ici, mes cheveux à demi tressés, comme si je m'étais dissoute dans la solitude et avais perdu ma faculté naturelle, bien qu'encore visible, d'être présente.

Je ne sourirai plus. Je ne marcherai plus. Je ne verrai plus. Je n'entendrai plus.

Je suis suffisamment humaine pour éliminer à volonté mes fonctions vitales et un à un mes sens s'éteindront d'eux-mêmes jusqu'au jour où ils me trouveront adossée au mur, comme endormie pour la première fois de ma vie.

**4 présences** : Une fille sur scène, ses trois frères (absents, évoqués).

**Narration** : Présent (folie) avec des retours au passé (souvenir de l'enfance).

**Lieux** : Maison, chambre, patio (cour), jardin, fenêtre, mur, sol.

**Objets** : Corps (dos, doigt, tresse), vêtements fleuris, tablier, insectes, grillon, eau, pluie, miroir, chaise, surface de verre, arbustes, minuscules saletés, lit.



**Matériaux :** Ciment, terre battue, éléments naturels (végétaux, arbre, fleuve), briques, bois.

**Sensations :** odeur (bois neuf, chaussures), douceur oubliée, dure solitude, sol humide, fraîcheur de la pluie, ombre inattendue, effrayantes ténèbres, cauchemar, mort, pulsation rythmée des étoiles, peur des distances, épouvante du vide, absence.

**Actions :** Être là, être assise dans son coin, un doigt sur les lèvres, pousser des cris angoissés, cristal qui se brise, appeler chacun par son prénom, parler entre ses larmes, se mettre à chanter et à taper des mains, se lever, se pencher un peu vers l'avant, dissimuler son visage dans son tablier, se moucher, pleurer, dire, sourire, ne plus sourire, vivre dans une seule dimension (en ligne droite), regarder, tomber de la fenêtre, tomber raide, immobile, tourner la face au soleil, ouvrir les yeux, bouche pleine de terre sépulcrale, abattre le mur de ma chambre, coller la joue contre le sol en ciment, se souvenir de prières, courir, marcher et plus encore.

**Sons :** Pendules qui battent la mesure du temps, pluie qui tombe, chants, des prières, cristal en train de se briser, cristal éparpillé, vol d'insectes, pas qui courent, rumeur du corps évoluant parmi les ombres, cris de grillons.

## **APPENDICE C**

### **DOCUMENTATION VIDÉO DE L'INSTALLATION PERFORMATIVE *L'ENVERS DES ÎLES BLANCHES***

Un document vidéo de l'installation performative *L'envers des îles blanches*, telle que présentée au Studio-d'essai Claude-Gauvreau, accompagne ce mémoire création.

## RÉFÉRENCES

- Alfano Miglietti, Francesca. (2003). *Extreme bodies. The use and abuse of the body in art*. (Antony. Shugaar, trad.). Milan : Skyria Editore.
- Anzieu, Didier. (1981). Des cinq phases du travail créateur et de leurs inscriptions dans l'œuvre. Dans Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre: essais psychanalytiques sur le travail créateur*, p. 93-141. Paris: Gallimard.
- Beaudet, Pascale. (1992). « Pierre Granche. Installateur scénique », *Les almanachs du théâtre UBU*, (4), 18-23.
- Bernal, C., (artiste). (2002). *Monument à Ciudad Juarez* [installation-vidéo performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C., (artiste). (2006). *Chamanika Urbana* [installation-vidéo-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C., (artiste). (2007). *Faits du même Sang* [installation-vidéo-performance]. Collection de l'artiste.
- Bernal, C., (artiste). (2010). *Vert moisi est la couleur de l'oubli* [installation sonore-performance]. Collection de l'artiste.
- Bishop, Claire. (1982). *Installation Art. A critical history*. New York : Routledge.
- Bonnet, E., Fergombé, A. et Nogacki, E. (2002). *Théâtre et arts plastiques: Entre chiasmes et confluences: Actes du colloque Théâtre et arts plastiques au XXe siècle: Entre chiasme et confluence organisé par le CAMELIA (Centre d'analyse du message artistique et littéraire) à l'université de Valenciennes*. Le Mont-Houy: Presses Universitaires de Valenciennes.
- Bouillet, Mariette. (2005, automne). Claudia Bernal, Monument à Ciudad Juarez. *Revue Inter*, (91), 52-55.
- Bouko, Catherine. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur post-dramatique*, Bruxelles : Peter Lang S.A Éditions scientifiques internationales.
- Conte, Richard. (2014). La poïétique de Paul Valéry. Consulté à l'Adresse : <http://wikicreation.fr/readArticle.php?articleId=25>
- Chapple, Freda et Kattenbelt, Chiel. (2007). *Intermediality in theatre and performance*. Amsterdam : Rodopi.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont / Jupiter.

- Chevallier, Jean-Frédérique (2004, automne). Le geste théâtral contemporain : Entre présentation et symboles. *Annuaire théâtral*, (36), 27-43.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Laffont / Jupiter.
- Dällenbach, Lucien. (1977). *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil.
- Di Mercurio, Francine. L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci. *Les chantiers de la création*. Consulté à l'adresse : <http://revue.univ-provence.fr/e-lla/indexx371.html>.
- Dias, Michel. (2006). *Hannah Arendt: culture et politique*. Paris: L'Harmattan.
- Evans, Benjamin M. (2008). Five Problems for Interdisciplinary Art. Dans D. Cecchetto, N. Cuthbert, J. Lasseonde et D. Robinson (ed.), *Collision : Interarts Practice and Research*, (p. 19-33). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Féral, Josette. (2011). Performance et théâtralité: Le sujet démystifié. Dans J. Feral, *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites* (p. 182-195). Barcelone: Novoprint. (Reproduit de *Théâtralité, écriture et mise en scène*, p. 125-139, par J. Féral, J. Laillou Savona et E. A. Walker (dir.), 1985, Lasalle (Qué.): Hurtubise.
- Féral, Josette. (2011). *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*. Montpellier : l'Entretemps
- Fischer-Lichte, Erika. (2003). Performance, Art and Ritual : Bodies in Performance. Dans Philip Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, (p. 228-250). Londres: Routledge.
- Fraser, Marie. (2008). Aux bords de l'art. Dans Thérèse St-Gelais et Marie Fraser (ed.), *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, p. 23-36, Montréal : Esse.
- Grande, John K. (2005, juin). Claudia Bernal. *Sculpture Magazine*, 24 (5), 76.
- García Márquez, Gabriel. (2002). *Ojos de perro azul*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana.
- García Márquez, Gabriel. (2005 [1974]). *Des yeux de chien bleu* (A. Morvan, trad.). Paris: Grasset.
- Gosselin, Pierre et E. Le Coguiec. (dir.). (2009). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec
- Hébert, Chantal. (2009). Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique: À propos du Projet Andersen de Robert Lepage. *Voix et Images*, 34(3), 21-40. doi :10.7202/037662ar

- Jubinville, Yves. (2009). Auteur dramatique à l'œuvre. *Voix et Images*, 34 (3), 7-10. doi: 10.7202/037660ar
- Labeille, Véronique. (2011). Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. *Figures et discours critique*. Consulté à l'adresse <http://oic.uqam.ca/fr/articles/manipulation-de-figure-le-miroir-de-la-mise-en-abyme>.
- Laurier, Diane et P. Gosselin. (dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de la recherche en pratique artistique*. Montréal: Guérin.
- Lehmann, Hans-Thies. (2002). *Le théâtre post-dramatique* (Ph.-H. Ledru, trad.). Paris : l'Arche éditeur.
- Lepecki, André. (1999). Par le biais de la présence : la composition dans l'avant garde post-bauschienne. *Nouvelles de danse*. Consulté à l'adresse <http://sarma.be/docs/613>
- Lesage, Marie-Christine. (1999). Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso. *L'annuaire théâtral*, (26), 30-45.
- Lesage, Marie-Christine. (2008a). L'interartistique: Une dynamique de la complexité. Dans M-C Lesage (dir.) *Théâtre et interdisciplinarité*, (p. 11-26). Paris: Presse Sorbonne nouvelle.
- Lesage, Marie-Christine. (2008b). Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec. *Globe : revue internationale d'études québécoises*, 11(2), 169-184.
- Loubier, Patrice. (1997). L'idée d'installation: Essai sur une constellation précaire. Dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton. (dir.), *L'installation : pistes et territoires* (p.13-35). Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Loubier, Patrice. (2001). Du moderne au contemporain : Deux versions de l'interdisciplinarité. Dans Line Hugues et Marie-Josée Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline* (p. 22-29). Montréal : Optica.
- Martin, Gerald. (2009). *Gabriel García Márquez : Une vie*. (Marie-France Girod, Alice Pétillot et Dominique Letellier, trad.) Paris : Bernard Grasset.
- Mayer, Mónica. (2002, 1 décembre). Artes visuales: Imágenes de una marcha. *El Universal* (Mexique).
- Mendoza, Plinio. et García Márquez, G. (1982). Une odeur de Goyave [El olor de la gūayaba] (J. Gilard, trad.). Paris : Belfond.
- McAuley, Gay. (1999). *Space in Performance : Making meaning in the theatre*. Michigan : The University of Michigan Press.
- Méndez, José Luis. (2000). *Cómo leer a García Márquez : una interpretación sociológica* [Comment lire García Márquez : une interprétation sociologique]. Puerto Rico : Río Piedras, P.R., editorial universitaria.



- Monsalve B., Jaime. (2014). Gabo y la música. Cromos. [Gabo et la musique]. Consulté à l'adresse <http://www.cromos.com.co/especial-gabriel-García-marquez/vida-y-obra/cromosnotaespecial-150109-gabo-y-la-musica>
- Morley, Simon. (2004). *L'art et les mots*. Paris : Hazan.
- Norandi, Elina. (2005). La représentation de la violence chez les femmes artistes latino-américaines: Les disparus du Cône Sud (Nora Ancarola) et les Mortes de Juárez (Claudia Bernal). Conférence présentée au Feminist and Women's Studies Association (UK & Ireland) 18th Annual Conference: Gender and Violence, Aberdeen, Écosse.
- Parra Rojas, Hernando. (dir.). (2012). *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* [Luttant contre l'oubli: recherche sur la dramaturgie du conflit]. Bogotá: Ediciones Impresol.
- Pavis, Patrice. (2007). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : Voix et images de la scène*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Perrot, Edwige. (2010, printemps). Pour une esthétique de la dissidence: dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier. *L'annuaire théâtral*, (47), 37-52.
- Rhéaume, Jacques. (1993). Les hypertextes et les hypermédias. Consulté à l'adresse <http://www.sites.fse.ulaval.ca/reveduc/html/vol1/no2/heth.html>
- Ryngaert, Jean-Pierre et Martinez, Ariane. (dir.). (2011). *Graphies en scène*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- St-Gelais, Thérèse. (dir.). (2008). *L'indécidable - écarts et déplacements de l'art actuel. The Undecidable – gaps and displacements of contemporary art*. Montréal: Éditions Esse.
- Sami Ali. (1977). *Corps réel, corps imaginaire pour une épistémologie psychanalytique*. Paris: Dunod.
- Schechner, Richard (1988). From ritual to theatre and back : The efficacy entertainment braid. Dans *Performance theory* (p. 106-152). New York et Londres : Routledge.
- Schechner, Richard (1988). *Performance theory*. Taylor & Francis. Consulté à <<http://www.myilibrary.com?ID=4787>>
- Schechner, Richard. (2002). *Performance studies : An Introduction*. London : Routledge.
- Seleanu, André. (2005). Art et vie: entretien avec Claudia Bernal. Dans Pierre-Yves Serinet (coord.), *Claudia Bernal: Monument à Ciudad Juarez, seules celles qui meurent de mort violente vont directement à l'un des paradis* [catalogue d'exposition]. Montreal: La Couverture magique Productions.

- Seleanu, André. (2006, été). Mémoire andine: Claudia Bernal. Entre les cendres et les étoiles, gravures. *Vie des arts*, (203), 72.
- Seleanu, André. (2013, 16 octobre). Art, politique et société dans l'œuvre multimédia de Claudia Bernal. *Art-média: archives montréalaises de l'art contemporain*. Consulté à l'adresse [http://andreseleanu.artmedia.ca/html/claudia\\_bernal.html](http://andreseleanu.artmedia.ca/html/claudia_bernal.html)
- Simonot, Michel. (2001). *De l'écriture à la scène: Des écritures contemporaines au lieu de représentation*. Coll. "Entre/vues". Dijon: Frictions/Théâtres-écritures.
- Soko Phay-Vakalis. (2001). *Le miroir dans l'art : De Manet à Richter*. Paris : L'Harmattan.
- Thiers, Bettina (2012, 29 juin). Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. *La vie des idées*. ISSN : 2105-3030. Consulté à l'adresse <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>
- Thompson, James et Richard Schechner (2004). Why "Social Theatre"? *The Drama Review*, 3 (48), 11-16.
- Valéro, Julie. (2011). Le Tournant de la cabane (*Re-Walden*) : du dispositif et de l'installation chez Jean-François Peyret, *Écriture contemporaine et dispositif. incertains regards, cahiers dramaturgiques*, Marseille : Presse Université Provence.
- Villalobos Herrera, Álvaro. (dir.). (2011). *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia: problemas sociales y políticos en teatro y performance* [Corps et art contemporain en Colombie: problèmes sociaux et politiques en théâtre et performance]. Bogota: Trilce Editores.
- Viau, René. (2011, été). Claudia Bernal: l'écran de plumes. *Espace Sculpture*, (96), 42-43
- Wulf, Christoph (2005). Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales. (Nicole Gabriel, trad.). *Hermès*, (43), 9-20. Paris : CNRS.  
doi :10.4267/2042/25562